Die
Bedeutung der antiken Mythologie für die französische Ode bei deren Entstehung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

vorgelegt von

Hans Buschner

aus **Reichenbach** i. V.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Weida i. Thür.
Druck von Thomas & Hubert
Spezialdruckerei für Dissertationen
1909.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Birch-Hirschfeld und **Heinze jr.**

Leipzig, den 11. Juli 1909.

Der Procancellar.

Köster.

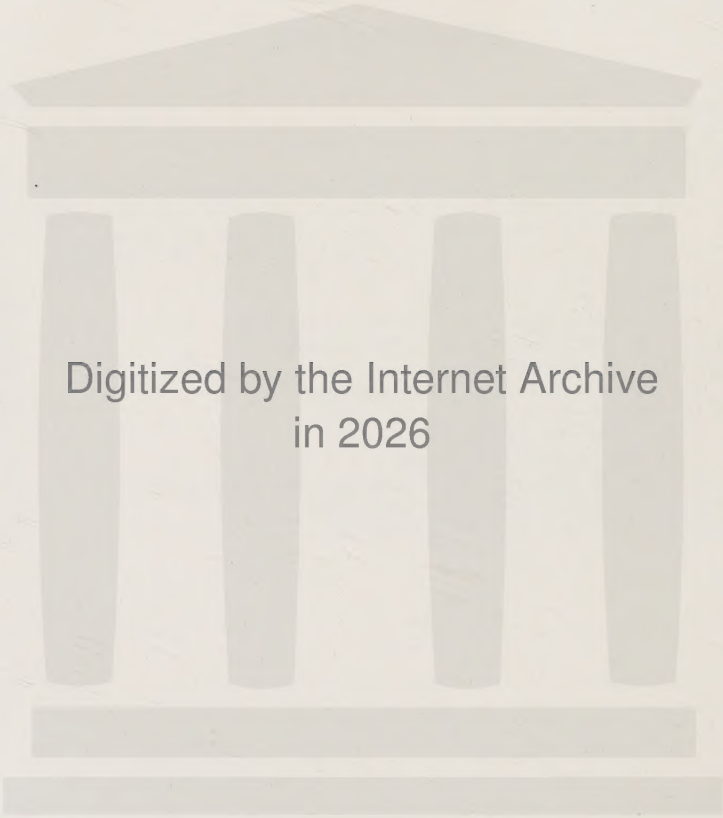
Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 7
Teil I: Die Entstehung der französischen Ode 8
A. Die Ode bis 1550 8
a) 1. Die frühesten Versuche Ronsards (bis zum Sommer 1544) 8
2. Die „lyrischen Verse“ Jacques Peletiers vom Jahre 1547 15
3. Du Bellays Oden vom März und November 1549 . . . 17
4. Die „Vier ersten Bücher der Oden Ronsards mit seinem Bocage“ vom Januar-Februar 1550 33
b) Metrisches über die Ode 45
c) Erörterung über das „Entstehen“ der Ode 49
B. Die Ode nach Ronsards erster Ausgabe 50
Teil II: Die Mythologie 53
A. Die Mythologie in der Vorrenaissance 53
B. Die Mythologie in der Ode bis 1550 57
a) Als Element des Stils 57
b) 1. Als Element des Stoffes 63
2. Ihr Wesen und das Verständnis der Dichter für sie . . 66
C. Die Mythologie in der Ode nach 1550 71
Schluß: Mythologie und Christentum 74


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546804_0111

Einleitung.

Wie die Mythologien der meisten Völker Europas, so war auch die am reichsten ausgestattete, die griechisch-römische, vom Christentum verdrängt worden. Die lebenswarme, vielgestaltige Phantasiewelt voll tiefster Menschlichkeit dieser beiden Kulturvölker, die nur noch in deren Schriften ein papierenes Dasein führte, sollte jedoch auch von da aus die vom christlichen Dogma eingeengte, sich langsam entwickelnde Phantasie der abendländischen Völker befruchten und fördern. Sie drang langsam in die Literaturen ein, verschmolz, ihres antiken Gehaltes entkleidet, mit den Anschauungen der Zeit und diente als ein eigenartiges, neues Gebilde zum künstlerischen Ausdruck der Empfindungen und Regungen der Seele der Schöngeister des ausgehenden Mittelalters (s. u. p. 53—54).

Die eigentliche Renaissance, der Elan auf die griechischen und römischen Originalschriften, erschütterte in Frankreich diese Entwicklung, denn mit der Übertragung der antiken Dichtungsformen übernahm man den antiken Inhalt, und die Mythologie trat jetzt antik, also als ein Fremdes in Erscheinung, Dissonanzen in der Vorstellungswelt der Gebildeten hervorrufend, die die Geister noch Jahrzehnte beschäftigten.

Diese wichtige Episode in der Evolution des Geisteslebens, die Erschütterung der Wirkung eines nicht unwesentlichen Kulturfaktors, die in erster Linie durch die Einführung der Ode erfolgt, soll den Gegenstand unserer Untersuchung bilden. Eine genaue Betrachtung des Übertragungsprozesses der Ode auf französischen Boden muß daher zuerst unsere Aufgabe sein.

Teil I.

Die Entstehung der französischen Ode.

A. Die Ode bis 1550.

a) 1. Die frühesten Versuche Ronsards.

In dem Vorwort der ersten Odenausgabe Ronsards[1]) im Jahre 1550 lesen wir: Il est certain que telle Ode (d. h. die in Peletiers Oeuvres poétiques [1547] veröffentlichte Ode Ronsards) est imparfaite, pour n'estre mesurée, ne propre à la lyre, ainsi que l'Ode le requiert, comme sont encores douze ou treize que j'ay mises en mon Bocage, sous autre nom que d'Odes, pour ceste mesme raison, servans de tesmoignage par ce vice à leur antiquité (Blanch. II, p. 10). Nun aber hat Ronsard schon 1544 regelmäßige Oden gedichtet[2]) und andrerseits noch 1549 und 1553 unregelmäßige. Es kann daher die Unregelmäßigkeit nicht als Kriterium für das Alter dieser Oden angesehen werden: Eines von den Gedichten des Bocage: „A son retour de Gascongne" gehört, wie Chamard gezeigt hat,[3]) nicht zu den ersten Versuchen Ronsards, und es ist daher nicht ausgeschlossen, daß noch andere Gedichte des Bocage später entstanden sind, als manches in die „Vier Bücher" aufgenommene. Wir werden uns an eine Bemerkung der Ausgabe von 1560 halten müssen, welche lautet: „Cette ode (= die Ode à son Luc) est la premiere que l'auteur ait jamais composée: et celle qu'il adresse à Jacques Peletier, celle de Gaspar d'Auvergne et de Maclou de la Haie, et la prière à Dieu pour la famine. Aussi ne sont-elles pas mesurées ni propres à chanter." Diese Bemerkung müssen wir als von

---

[1]) Der Familienname des Dichters ist Ronsart, der Schriftstellername Ronsard erscheint von dieser ersten Ausgabe ab (cf. Rev. d'hist. litt. IX, p. 37, Anm. 4).

[2]) cf. Rev. d'hist. litt. X, p. 90.

[3]) H. Chamard, J. du Bellay, p. 37, Anm. 1 und 5.

Ronsard selbst stammend ansehen.[1]) Die frühesten Oden Ronsards sind somit: A son Luc (Bl. II, p. 394), A Jacques Peletier du Mans (II, p. 402), A Gaspar d'Auvergne (II, p. 398), A Gaspar d'Auvergne (II, p. 400), A un sien ami fasché de suivre la Court (II, p. 404), A Dieu pour la famine (II, p. 451). Diesen sechs lassen sich noch mit einiger Sicherheit zurechnen die vier Gedichte: Contre la jeunesse françoise corrompue (II, p. 454),[2]) A Phœbus luy vouant ses cheveux (II, p. 413),[3]) Sur la naissance de François de Valois . . II, p. 212,[4]) A Frere René Macé . . II, p. 408.[5])

Diese zehn ersten Oden Ronsards und damit die ersten französischen „Oden" überhaupt wurzeln in der heimischen Dichtung der Vorrenaissance. Eine Ode „A Dieu pour la famine" (II, p. 451) ist ein Gebet an den alttestamentlichen Gott, ganz im Geiste der Psalmen Marots. Die Bezeichnung Gottes als „Dieu des exercites" entstammt dem Widmungsgedicht an den König, das Marot seinen Psalmenübertragungen vorangestellt hatte (ed. Januet IV, p. 61). Die Ode an Jacques Peletier „des beautés qu'il voudroit en s'amie" behandelt das Thema einer Chanson Marots: Quand vous vouldrez faire une amye (II, p. 187). Sie enthält in der Form von 1547 eine direkte Anspielung auf den zweiten Teil des Rosenromans. Das Liebesspiel in der letzten Strophe ist das seit dem Rosenroman in der französischen Literatur geläufige.[6]) Die Stelle II, p. 455:

Les nopces sont pollues;
Des dieux vengeurs, sans honneur et sans pris,
Les temples met l'Alleman à mespris
Par sectes dissolues

geht von einer solchen der Complaincte d'un Pastoureau Chrestien Marots aus (I, p. 97ff.), wo der Hirt (= Marot), seinem Gott Pan von den „faux pasteurs" berichtend sagt:

J'ay veu comment ton sainct Temple ont pollu.

---

[1]) cf. P. Laumonier in Rev. d'hist. litt. X, p. 77, Anm. 6.
[2]) cf. Rev. d'hist. litt. X, p. 262, Anm. 3.
[3]) Rev. de la Renaissance II (1902), p. 165, Anm. 1.
[4]) Rev. d'hist. litt. X, p. 73, Anm. 3.
[5]) ib. IX, p. 86, Anm. 1. Die beiden letzten Strophen dieser Ode scheinen erst nach den griechischen Studien, d. h. nach dem Sommer 1544, angefügt worden zu sein, denn es erscheint da eine Pindarische Metapher (tes emmiellées rimes) und der Name Apollon, den Ronsard in diesen frühesten Oden vermeidet (s. p. 10 Mitte). Auch inhaltlich ist die Naht zwischen diesen letzten und den anderen Strophen fühlbar.
[6]) cf. Rev. d'hist. litt. IX, p. 253.

Die Gestalten der antiken Mythologie haben oft denselben Charakter wie in der Marotschen Schule. Es treten auf: II, p. 407: der unerbittlich forteilende temps . . . tout chauve par derriere; II, p. 401: la Mort qui nous enterre; II, p. 396: die Nature, de tout mere; usw.

Um sich über die vorausgehende französische Dichtung zu erheben, wendet sich Ronsard zur Antike und ahmt Horaz nach, vor allem dessen philosophische Betrachtungen über das Leben, die Anlage und Einkleidung und Einzelheiten des Stils und des Stoffes. Er umschreibt, wie der Römer, Namen, ohne dieses Kunstmittel zu überschätzen. Es sind nur wenige Antonomasien und Anspielungen vorhanden: Der trojanische Krieg heißt: II, p. 400: pour leur soeur le combat merveilleux des deux Rois orgueilleux; Deukalion II, p. 397: celuy qui r'anima les terres vuides de gens par le jet de ses pierres; Kastor und Pollux II, p. 400: les deux jumeaux; die infernale portiere, die die große Schicksalsurne schüttelt II, p. 407, ist die Horazische Necessitas (carm. 3, 1, 14). Den Gebrauch antiker Namen will Ronsard eingeschränkt wissen: Er sagt nur „Phöbus", auch wo in der Vorlage „Apollo" steht (s. unten) und „Muse", wo Horaz eine der neun namentlich anführt: II, p. 395: „L'enfant que la donce Muse naissant d'oeil benin a veu" lautet bei dem Römer carm. 4, 3, 1: Quem tu Melpomene . . .

Ronsard haftet nicht an dem Wortlaut seines Vorbildes, nur einmal schließt er sich mehrere Verse hindurch enger an dieses an:

II, p. 399f.:

Ton coeur bien préparé,
De force remparé,
En la fortune adverse
Patience prendra;
En la bonne, craindra
Que l'heur ne le renverse.
Après l'hyver, la saison variable
Pousse en avant le printemps amiable.
Si aujourd'huy nous sommes soucieux
Demain nous serons mieux.
Tousjours de l'arc, l'iré Phoebus ne tire
Pour envoyer aux Grecs peste et martyre;
Aucune-fois, tout paisible, réveille
La harpe qui sommeille.
En orage outrageux
Tu seras courageux;
Puis si bon vent te sort,
Tes voiles trop enflées,
De la faveur souflées
Conduiras sage au port

carm. 2, 10, 13:

Sperat infestis, metuit secundis
Alteram sortem bene praeparatum
Pectus:

informes hiemes reducit
Juppiter idem
Summovet. Non si male nunc, et olim
Sic erit:

quondam cithara tacentem
Suscitat musam neque semper arcum
Tendit Apollo

Rebus angustis animosus atque
Fortis appare:

sapienter idem
Contrahes vento nimium secundo
Turgida vela.

Meist aber benutzt er Horaz nur als Ausgangspunkt, um eigene Gedanken zu entwickeln, so, wenn er II, p. 399, Z. 18ff. ausführt: Sei nicht begierig, das so vergängliche Gut anzusammeln; Schätze und Ehrungen sind die Schule jeglichen Lasters, denn es ist schwieriger, sein Begehren zu zügeln, als Nord und Süd, Ost und West zu vereinigen. Meide die Gunst der Könige wie des Volkes, denn das Haupt des von Gunst getragenen fällt gewöhnlich, von einem plötzlichen Unwetter zerschmettert. Wähle dir vielmehr einen Freund, dessen kluger Rat dir nützen wird. — Diese lange Gedankenreihe ist aus Horaz, carm. 3, 1, 25ff., hervorgewachsen; II, p. 405, Z. 4 v. u. legt Ronsard dar: Die Tugend, die unsterblich macht, gibt den Lorbeerkranz nur dem, der nicht nach Gold strebt, der mit dem Seinigen zufrieden ist. Es heißt mehr, diese Leidenschaften zu besiegen, als es für die Fürsten bedeutet, mit 1000 Nationen zu beschenken; denn nur wer über sich Herr ist, lebt wahrhaft, so arm er auch sei. Ja, wäre unser Leben recht lang, so würde es billig sein, Güter anzuhäufen, aber wozu sich um Gut mühen nnd plagen, da das Leben so bald dahinsinkt? (vgl. carm. 3, 1, 25; 2, 16, 17; 2, 14, 1). Ein Vergleich besonders der ersten Hälfte der Ode II, p. 212 mit carm. 3, 25 und der Ode II, p. 454 mit carm. 3, 6 zeigt, wie Ronsard es verstand, nur die leitenden Gedanken zu übernehmen und seinen Zwecken anzupassen. Wir sehen, wie er sich bemüht, im Stile Horazens zu dichten ohne direkt vom Meister Gesagtes zu wiederholen. Er sucht die Ausführung, die Bilder, Beispiele usw. selbständig zu geben, wo er Ideen entlehnt. Bei Horaz hieß es carm. 4, 7, 23: Nicht „Abstammung, nicht Beredtsamkeit" machen den Tod rückgängig, Ronsard nennt (II, p. 401, Z. 10 v. u.) dafür „Szepter und Triumphwagen"; er nennt die Leier, II, p. 394, Z. 9: „lut . . . dont la voix delectable sçait réjouir les princes à leur table", Horaz hatte sie bezeichnet als (carm. 1, 32, 13) „dapibus grata testudo Iovis" und (carm. 3, 11, 6) „testudo . . . divitum mensis amica". Die Verse II, p. 455:

Le pigeon vient du pigeon, et la chèvre
Naist de la chèvre, et le lièvre du lièvre;
Le fils tousjours rapporte
Le naturel des parens avec luy:

verdanken ihr Dasein einer Strophe des 4. Carmens des 4. Buches Horaz':

Fortes creantur fortibus et bonis;
Est in juvencis, est in equis patrum
Virtus, neque inbellem feroces
Progenerant aquilae columbam.

Ronsard ist in diesen ersten Versuchen nicht schlechthin Nachahmer Horazens; er übernimmt sehr viel aus dessen Oden,

aber er ahmt sie nicht in Bausch und Bogen nach. Er bereichert die französische Dichtung mit antikem Gedankengehalt und stattet sie mit den antiken Kunstmitteln aus, aber verdrängt sie nicht, um eine fremde an ihrer Stelle einzuführen. Er schreibt französische und christliche Oden. Er will die französische Leier, die er rauhen Tones findet, stimmen, nicht durch ein anderes Instrument ersetzen. So verflicht er die christlichen Heilswahrheiten mit der philosophischen Moral Horazens: Aus einem Horazischen Gedanken entsprungen (aus carm. 3, 4, 42ff) ist folgende Betrachtung, II, p. 398, Z. 9: Der Mensch quält sich, mit seinem Geist, „qui est moindre que les conseils de Dieu", die Gottheit zu erfassen.[1]) Es ist Frevel „de penser sa volonté passer".

Tousjours en luy metton nostre esperance,
Et en son Fils, nostre ferme asseurance.

Es folgt dann eine Ausführung des carpe diem. Von Zeile 2 v. u. heißt es: Mag der Himmel donnern und die Erde zusammenstürzen, ich werde nichts fürchten

Comme asseuré que la pensée sainte
De l'Eternel gouverne en equité
Ce monde limité.
Le Seigneur de là-haut
Cognoist ce qu'il nous faut
Mieux que nous tous ensemble
Sans nul égard d'aucun,
Il départ à chacun
Tout ce que bon luy semble.

Seite 395, Z. 12 v. u., zeigt Ronsard mit folgenden Worten sein Christentum: Mais Dieu juste qui dispense | Tout en tous.... um gleich darauf fortzufahren: Ce sont les seuls interpretes | Des hauts Dieux que les poëtes. Dieux ist ihm nur eine andere Ausdrucksweise zur Bezeichnung des einen Gottes. So ruft er auch nach den Versen, II, p. 396, Z. 5 v. u.:

ainsi que Dieu a fait
De rien le monde parfait,

nachdem er von der Deukalionischen Flut geredet hat:

Dieux, de quelle oblation
Acquiter vers vous me puis-je ...

Aber Ronsard erkannte, daß es gegenüber den poesiereichen antiken Mythen den christlichen an lebensvoller Ausgestaltung gebrach, daß diese sich zur Entfaltung eines glänzend ornamentierten

[1]) Vgl. dazu die Stelle carm. 2, 11, 11: quid aeternis minorem consiliis animum fatigas? die R. wie es scheint, mißverstanden hatte.

Stiles nicht hergaben. Er fühlte dasselbe, was das folgende Jahrhundert in die Worte fassen sollte:

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles.

So übernimmt er die antiken heidnischen Vorstellungen in seine Dichtung zugleich mit dem heidnischen Ritus (s. u., p. 104). Er sagt:

Sonner Phoebus j'auray tousjours envie
Et ses compagnes aussi
Pour leur rendre un grand-merci
De m'avoir fait poète de nature.

In der metrischen Form strebt Ronsard nach höheren Zielen als seine Vorgänger. Er will zunächst nichts mit den Marotschen Strophenformen zu tun haben, nur eine ist die eines Psalmes Marots. Zwei Oden sind in Tripelstrophen, fünf in einfachem Strophensystem geschrieben, drei sind unstrophisch, wovon eine ohne Reim aber regelmäßig alternierend, eine besteht aus nur stumpfen Reimpaaren, eine aus Reimpaaren, deren Reimgeschlecht keine Regel befolgt. Wir sehen, wie Ronsard von Anfang an experimentiert, wie er sein Ohr befragt und neue Formen zu schaffen sucht. — Keine Form ist zweimal vorhanden. Die „copieuse diversité" ist „la sauce à laquelle on doit gouster l'ode" (Vorwort zur ersten Ausgabe Bl. II, p. 12). Horaz sollte ja in 19 Versarten gesungen haben (Deff. et Ill. II, cap. 4). Der lyrische Dichter, der die menschliche Natur in ihrer Mannigfaltigkeit von Gefühlsregungen und Affekten darstellen wollte, mußte immer, wenn er eine andere Seite der menschlichen Seele berührte, einen anderen Rhythmus anschlagen: Die Strophe der Ode Contre la jeunesse françoise corrompue soll mit dem auf je 2 Zehnsilbler folgenden Sechssilbler, der jene entweder in gedrückter Kürze abschließt oder klagend ausklingen macht, den Zorn und den Schmerz des Dichters über so empörende Tatsachen wie er sie darstellt, ausdrücken. Dem launigen Inhalt der Ode Des beautés qu'il voudroit en s'amie entspricht die launige Strophe. Die Abwesenheit des Reimes in der Ode A Calliope soll die in diesem Gedicht fingierte Verzückung markieren, ebenso das aus nur stumpfen Reimen und der Strophenlosigkeit resultierende hastige Forteilen in der Ode A Phoebus die freudige Begeisterung des dankopfernden Dichters.

Ronsard strebte demnach nach der Harmonie zwischen Gegenstand und Form. Das empfand er an Marot als mangelhaft, daß dieser nicht immer den ernsten Gegenstand auch in einer ernsthaft und würdig schreitenden Strophe darstellte, sondern manchmal in einer Volksweise voll Lust und Anmut, wie die

sechszeilige aus Sieben- und Dreisilblern (7, 3, 7, 7, 3, 7) bestehende Strophe, die er zur Übertragung des 38. Psalmes verwendet hatte.[1])

Um sein Ideal zu verwirklichen, bedarf der Dichter völliger formeller Freiheit. Er darf nicht durch starre Formen und künstliche Reimschemata behelligt und beengt werden. So verurteilt Ronsard mit diesen Oden die alten Gattungen des Rondel, Chant royal, der Ballade usw. Er geht soweit, auch die Identität der Strophen desselben Gedichtes in bezug auf das Reimgeschlecht als hemmend zu verwerfen: von den sieben strophischen Oden ist nur eine in isometrischen Strophen gedichtet. Ronsard sieht also in der Form der Chansons und Psalmen Marots das Ideal der Freiheit nicht.

Die „Ode" faßt alle in freier Form verfaßten lyrischen Gedichte zusammen. Inhaltlich schwebte Ronsard das Ziel einer erhabenen und ernsten Lyrik vor: die hehre Poesie der Marotschen Psalmenübertragungen und die das Erhabene des menschlichen Schicksals darstellenden Oden Horazens hatten seinen Schaffenstrieb angestachelt, er ahmt die Lebensweisheitsoden des Römers nach, noch nicht auch dessen leichte und niedrige Stoffe behandelnde Lieder. Die Schönheit des antiken Sagenstoffes und dessen Eigenschaft, die Nachahmung der Stilkunst des alten Lyrikers voll und ganz zu ermöglichen schlagen den christlichen aus dem Feld.

Diese ersten Versuche Ronsards blieben unediert, aber die Bewegung in der lyrischen Dichtung ging von dieser Horazischen Ode aus, wie die Veröffentlichungen Peletiers und Du Bellays zeigen. Die Dichter selbst lassen uns darüber nicht im Unklaren: In dem in Du Bellays Recueil vom November 1549 veröffentlichten „Chant triumphal" heißt es (éd. Séché II, p. 14):

Ronsard premier osa bien attenter
De faire en France Horace rechanter.

Peletier teilt uns im Jahre 1555 in seinem Art poëtique (p. 64) mit: Ronsard „etant ancor an grand' jeunece, m'an (Oden) montra quelques unes de sa façon, an notre vile du Mans[2]): e me dit delors, qu'il se proposoet ce g'anre d'ecrire, a l'imitacion d'Horace". Ronsard selbst rühmt sich des öfteren (II, p. 110, 128, 426), die Ode in die französische Literatur eingeführt zu haben. Von Peletier wurde Du Bellay im Jahre 1546[3]) auf die Horazische

[1]) cf. E. Faguet, Seizième siècle, p. 281.

[2]) Diese Begegnung Peletiers mit Ronsard fand nach H. Chamard (l'invention de l'ode, p. 35—36); L. Séché (Rev. de la Ren. 1901, p. 81); P. Laumonier (Rev. de la Ren. 1902, p. 160) im März 1543 statt.

[3]) cf. L. Séchés biographische Einleitung zu seiner Ausgabe von Du Bellays Deff. et Ill. (1905), p. 19.

Ode hingewiesen, wie dieser in dem Ende 1550 erschienenem Gedicht an Ronsard Contre les envieux poètes erklärt:

Peletier me fit premier
Voir l'Ode dont tu (Ronsard) es prince (éd. Séché I, p. 166).

2. Die „Vers lyriques" Jacques Peletiers vom Jahre 1547.

Das erste was von dieser neuernden Poesie an die Öffentlichkeit drang, waren Peletiers „lyrische Verse". Vier von diesen Gedichten sind in paarig gereimten Zehnsilblern verfaßt, eines in aus Zehnsilblern bestehenden Strophen ohne Einhaltung der Isometrie, genau wie Marots Chant nuptial (Januet II, p. 85). Diese fünf sind formell durch nichts ausgezeichnet, was sie von den Chants und Episteln Marots unterschiede. Auch in keiner anderen Beziehung heben sie sich wesentlich von diesen ab: Sie sind mit der Leichtigkeit Marotscher Poesie abgefaßt. Die Mehrzahl der übrigen dreizehn Stücke schrieb Peletier im Hinblick auf die neue Auffassung der lyrischen Dichtung durch Ronsard. Er verwirft mit diesem den isometrischen Strophenbau als hemmend, auch bei den gefälligen meist aus verschiedenen Versarten kombinierten Strophenformen.

Aber beider Ansichten entfernten sich von einander, indem es sich nach Peletiers Meinung nur darum handelte, die in den Chants, Cantiques und den Psalmen Marots, in den Episteln u. a. schon existierende Ode durch Ausgestalten der in ihr vorhandenen Elemente und durch Anlegen der Künstlerfeile zu vervollkommnen und zu heben. Er legt besonderen Wert auf Disposition, auf logische Gedankenführung, auf Klarheit des Ausdrucks und auf Harmonie zwischen Inhalt, Rhythmus und Wortklang.[1]) Er ahmt z. B. in seiner Beschreibung des Sommers das taktmäßige Nacheinander klappernder Dreschflegel nach:

Consequemment vont le blé batre
Avecques mesure et compas
Coup après coup et quatre a quatre,
Sans se devancer d'un seul pas

Er malt bei der Schilderung eines Gewitters das Krachen des Donners:

En Esté souvent se courrousse
Jupiter encontre la Terre
Et de main foudroyante pousse
Ca bas un esclatant tonnerre.

Ronsard und Du Bellay wollen durch Einführung reichen stofflichen, stilistischen und rhetorischen Schmuckes eine erhabene

[1]) Über sein Bemühen in der letztangedeuteten Richtung gibt er selbst Auskunft in seinem Art poétique.

Lyrik schaffen. Peletier beschränkt sich auf ein Minimum solcher Kunstmittel. Die alten Lyriker darin als mustergültige Vorbilder zu betrachten, weist er ab, hauptsächlich wegen der aus deren Nachahmung resultierenden Dunkelheit. Von den Oden Horazens ist in denen Peletiers nichts zu spüren. Zu Vergleichen und Beispielen benutzt er die Mythologie fast nicht. Sie ist außer in den naturschildernden Oden kaum vorhanden. Die Oden sind auch dem Nichtgelehrten verständlich. Die vier ersten der Beschreibung der Jahreszeiten gewidmeten lehnen sich an die Georgica Vergils an,[1]) also nicht an Lyrik.

Wie wenig Du Bellay mit einigen Oden Peletiers zufrieden war (die naturbeschreibenden fanden seinen Beifall, wie seine Nachahmung in der Ode Les louanges d'Anjou beweist), lehrt eine Gegenüberstellung zweier denselben Gegenstand behandelnden Oden der beiden Dichter. Wo Peletier in der Ode: A un poete qui n'escrivoit qu'en Latin (p. 110) nur einen alten Schriftsteller als bezeichnendes Beispiel genannt hatte, da führt Du Bellay in seinem Gedicht: A Madame Marguerite d'escrire en sa langue (t. II, Ode 4), in Horazischer Weise aufzählend Homer, Pindar, Vergil, Horaz an. Du Bellays Stil weist eine reiche Drapierung von Bildern und Parallelen aus der Antike auf, der jenes entfernt sich kaum vom prosaïschen. Du Bellay führt Anspielungen auf die Dädalus- und Orpheussage ein. Den Gedanken Peletiers:

Mieux vault estre icy des meilleurs
Que des mediocres ailleurs

drückt Du Bellay aus:

Mieux vaut que les siens on precede
Le nom d'Achille poursuyvant,
Que d'estre ailleurs un Diomede,
Voire un Thersite bien souvent.

Dazu erscheinen bei Du Bellay die Ornamente der Rede: Die Namen von Homer, Pindar, Vergil, Horaz und Sannazaro werden umschrieben.

Der ältere mit der einheimischen Dichtkunst vertraute und selbst darin erfahrene Peletier ist ein vorsichtiger Neuerer. Er will nur verbessern und weiterführen, ohne Fremdkörpern in die französische Poesie Aufnahme zu gewähren. —

Ronsard war inzwischen von seinem ersten Ziel, die französische christliche Lyrik durch Ausstatten mit antikem Schmuck zu erheben, weitergegangen zur Übertragung der antiken Lyrik. Hierin folgte ihm Du Bellay nur allzu eifrig, wie wir im Folgenden sehen werden.

[1]) cf. Laumoniers Kommentar in der Ausg. von L. Séché, pp. 163—165.

3. Du Bellays Oden vom März und November 1549.

Du Bellays Oden sind „incongnues encor de la Muse Françoise“ (Deff. et Ill. II, c. 4). Die Vorschriften, daß sie durch „nicht müßige Epitheta, durch ernste Sentenzen und durch alle Arten Farben und poetischen Schmucks abwechslungsreich gestaltet werden“, hat er aus Horaz' Oden abgeleitet und sich in deren Befolgung eng an das Vorbild angeschlossen. Du Bellays Oden erzählen in beredter Sprache, wie sehr er seinen Horaz „gelesen und wiedergelesen und mit nächtlicher und täglicher Hand durchblättert“ hat. Viele Verse sind nichts als Übertragungen von Stellen der carmina, sei's aus dem Gedächtnis oder nach vorliegendem Text. Dies sind die folgenden (vgl. dazu Charmard, Du Bellay, pp. 202—217 und 225—233):

t. I,[1])	Ode	2,	Zeile	19—24	entspricht	Hor. carm.	2, 3, 27—28 u. 4, 7, 21—24.
	„	3,	„	91—96	„	„ „	2, 11, 5—8.
	„	6,	„	15—22	„	„ „	1, 9, 13 u. 1, 1, 1—2 u. 1, 9, 1—3.
	„	7,	„	45—56	„	„ „	2, 19, 21—27.
	„	8,	„	21—24	„	„ „	1, 4, 5—6, dazu 4, 7, 5—6.
			„	31—34	„	„ „	1, 4, 9—10.
			„	38—40	„	„ „	1, 37, 1—2.
			„	41—50	„	„ „	4, 7, 9—16.
			„	53—60	„	„ „	1, 4, 15 u. 1, 9, 14—15 u. 4, 7, 17—18.
	„	12,	„	29—31	„	„ „	1, 4, 13—14.
	„	13,	„	19—20	„	„ „	1, 1, 29—30.
			„	25—30	„	„ „	2, 20, 1—5.
			„	43—46	„	„ „	2, 20, 21—24.
			„	52—54	„	„ „	3, 30, 1—4.
t. II.	„	3,	„	37—40	„	„ „	4, 9, 5—8.
	„	4,	„	1—8	„	„ „	4, 2, 1—4.
	„	6,	„	37—52	„	„ „	4, 9, 25—28 u. 30—34.
	„	7,	„	79—82	„	„ „	4, 4, 8.
	„	8,	„	1—4	„	„ „	3, 24, 1—2.
			„	8—22	„	„ „	3, 24, 5—14.
			„	33—46	„	„ „	3, 1, 21—23 u. 25—32.
			„	72—74	„	„ „	3, 1, 37—39.
	„	9,	„	1—2	„	„ „	4, 3, 1—2.
			„	61—68	„	„ „	1, 32, 13—15 u. 4, 3, 21 u. 24.
	„	10,	„	1—5	„	„ „	3, 23, 1 u. 5—7.
			„	8—15	„	„ „	1, 22, 2—4 u. 3, 3, 4—8.
			„	26—35	„	„ „	1, 3, 29—37.
			„	43	„	„ „	3, 4, 79—80.
	„	11,	„	19—20	„	„ „	4, 8, 11—12.
	„	12,	„	29—32	„	„ „	4, 8, 22—24.
			„	33—36	„	„ „	4, 8, 13—15.
	„	14,			„	„ „	3, 11.
	„	15,	„	17—26	„	„ „	4, 4, 1—9.
			„	29—36	„	„ „	4, 4, 13—16 u. 9—12.

[1]) Die Oden vom März 1549 stehen in den Ausgaben von Marty-Laveaux und Séché im t. I, die vom November in t. II.

Wie wir hieraus ersehen, nimmt Du Bellay oft aus verschiedenen Oden Horaz' in ein und dasselbe Gedicht herüber: Die acht von Zeile 53 der Ode 8, t. I, aufeinander folgenden Verse setzen sich lediglich aus Zitaten aus drei verschiedenen Horazischen Liedern zusammen:

t. I, Ode 8, Z. 53:	Hor. carm. 1, 4, 15:
Le terme bref de nostre vie	Vitae summa brevis spem nos vetat incohare
Long espoir avoir nous defend.	longam.
Ce que les destinées	—1, 9, 14: Quem Fors dierum cumque dabit lucro
Nous donnent de journées	Appone
Estimons que c'est gain	
Que sçais tu si les Cieux	—4, 7, 17: Quis scit an adiciant hodiernae
Ottroy'ront à tes yeux	crastina summae
De voir un lendemain?	Tempora di superi?

In der Ode 10, t. II, finden sich aus fünf Oden Horaz' entnommene Verse.

In bezug auf das Verhältnis von Du Bellays Text zu dem Original beobachten wir folgendes: Sehr oft überträgt er nicht alle im Vorbild enthaltenen Gedanken, z. B. t. I, Ode 2, Z. 23, übernimmt er von den drei von Horaz (carm. 4, 7, 23) genannten Gaben, mit denen der Mensch ausgerüstet ist: edle Geburt, Beredtsamkeit, Frömmigkeit, nur die mittlere: ähnlich t. I, 3. Z. 91 ff., wo von „Jugend und Zier", „Liebe und Schlaf" je nur das erste in dem französischen Text erscheint:

t. I, 3, Z. 91:	carm. 2, 11, 5:
La jeunesse (helas) nous fuit	Fugit retro
Et la suit	Levis juventas et decor, arida
Le froid age languissant:	Pellente lascivos amores
Adoncques sont inutiles	Canitie facilemque somnum.
Les scintilles	
Du feu d'amour perissant.	

Bacchus schlägt den Rhötus nieder „d'une horrible machoire" (t. I, 7, Z. 50), was er bei Horaz „leonis unguibus horribilique mala" tut (carm. 2, 19, 23 f.). Aus dem Maul des Cerberus läßt Du Bellay nur „puant odeur" (t. II, 14. Z. 29) entweichen, wo Horaz „spiritus taeter saniesque" (carm. 3, 11, 19) genannt hatte. In diesen Fällen gewinnt die Darstellung Du Bellays durch ihre größere Einfachheit an Bestimmtheit und Anschaulichkeit. — An folgenden Stellen sind lateinische Attribute unberücksichtigt geblieben, ohne durch andere ersetzt worden zu sein: t. I: 3, Z. 91 (carm. 2, 11, 6); 8, Z. 21 (c. 3, 11, 25); 8, Z. 24 (c. 1, 4, 5 und 6); 8, Z. 32 (c. 1, 4, 9); 13, Z. 25 und 26 (c. 2, 20, 1 und 2); t. II: 4, Z. 8 (c. 4, 2, 3); 8, Z. 15 (c. 3, 24, 9); 8, Z. 74 (c. 3, 1, 39); 9, Z. 63 (c. 1, 32, 13); 10, Z. 43 (c. 3, 4, 79); 14, Z. 42 (c. 3, 11, 25); 15, Z. 21 (c. 4, 4, 9).

Einmal, t. II, 14, Z. 35, faßt Du Bellay inhaltlich Nahestehendes in Eins zusammen: Bei Horaz c. 3, 11, 32 heißt es: „Der Schöpfkrug der Danaïden ruhte bei Orpheus' Saitenspiel eine kurze Spanne Zeit" und vier Zeilen weiter wird auf das bodenlose Faß, die Strafe der Frevlerinnen hingewiesen, carm. 3, 11, 22:

stetit urna paulum
Sicca, dum grato Danai puellas
Carmine mulces.
Audiat Lyde scelus atque notas
Virginum poenas et inane lymphae
Dolium . . .

Der ersten Stelle entnimmt Du Bellay das Moment des Innehaltens, der zweiten das Faß. Das Produkt der Verschmelzung ist folgender Zwitter, t. II, 14, Z. 35:

La douceur de ta voix
Arrẹsta quelquefois
Le Bussard toujours vuide . . .

Oder hat Du Bellay urna mit „Faß" übersetzt?

Er kann unter dem Zwange der Versform die Gedanken nicht mit der Kürze ausdrücken, wie das Muster. Er wird daher weitschweifig, breiter als Horaz. Er spinnt weiter aus, fügt Beispiele und Züge hinzu, die oft nur den Zweck haben, einen Vers zu füllen und Reime zu ermöglichen, z. B.:

t. I, 13, Z. 29:	carm. 2, 20, 5:
. . . à ces superbes villes Je laisseray leurs tempestes civiles	Urbes relinquam

Die weiteren hierfür charakteristischen Stellen sind: t. II: 4, Z. 6; 6, Z. 37 ff.; 6, Z. 40; 6, Z. 54; 8, Z. 9, 17, 19; 8, Z. 37; 10, Z. 1 f., 28 f.; 14, Z. 6, 9, 12, 14, 22, 33 f., 48 ff., 51 ff., 61 ff., 63, 73, 75 ff.

Hat Du Bellay, wie wir oben festgestellt haben, nicht alle attributiven Beifügungen Horazens wiedergegeben, so macht er doch diese Verluste wieder wett durch Einführung zahlreicher neuer, so

t. 1, 8, Z. 23:	c. 1, 4, 5:
Aux pasles rayons de la Lune	imminente luna

ferner t. I: 6, Z. 20; 8, Z. 22; 13, Z. 29; t. II: 3, Z. 7, 10; 8, Z. 12; 9, Z. 61; 10, Z. 8, 27; 12, Z. 33; 14, Z. 3, 25, 31; 15, Z. 31.

Zwei zusammen verwendete Motive gebraucht er nacheinander: Bei Horaz greifen die Giganten die regna parentis des Bacchus an, Du Bellay läßt sie t. I, 7, Z. 55 „au ciel faire guerre et ton (Bacchus) père offencer"; t. II, 8, Z. 1 bringt er die beiden Gedanken des afrikanischen und des ungehobenen Schatzes getrennt vor:

Toy de qui la richesse excede Telle que l'Afrique possede, Et les grands thresors non touchez, Qui sont en la terre cachez	c. 3, 24, 1: Intactis opulentior Thesauris Arabum

Er paßt den Inhalt den französischen, modernen Verhältnissen an, wenn er t. II, 6, Z. 29ff. die antiken Helden (Agamemnon und andere vorher genannte) durch solche der nationalen Sage (Karl, Roland, Regnaut) ersetzt, wenn er t. II, 3, Z. 37f. an Stelle der von Horaz angeführten Dichter die Namen der von der Plejade aufs Schild erhobenen antiken Verskünstler nennt. Wo Horaz die sagenhaften Stammväter der Römer anführt, sagt Du Bellay „nos ancestres vieux" (t. I, 8, Z. 48); ebenso weiß er für den Gründer des römischen Volkes, Romulus, auf französischer Seite kein Äquivalent (t. II, 12, Z. 29). — In den übrigen Fällen, wo er in der Vorlage Gegebenes durch Anderes ersetzt, gibt er ästhetischen Erwägungen oder dem Metrum nach, so wenn er statt carm. 2, 20, 21:

Absint inani funere neniae
Luctusque turpes et querimoniae;

sagt t. I, 13, Z. 43:

Arriere tout funebre chant;
Arriere tout marbre et peinture,

wenn er den Adler, den „ministrum fulminis" (c. 4, 4, 1) „de prodige annonceur" (t. II, 15, Z. 17) nennt, wenn er die Laute, die bei dem Römer „resonare septem callida nervis" (c. 3, 11, 3—4) war, „des plus grands Roys au vieux siecle adorée (t. II, 14, Z. 4) nennt.

Du Bellay ändert die Reihenfolge in der Darstellung: er vertauscht Vorder- und Nachsatz, z. B.

t. I, Ode 7, Z. 45:	carm. 2, 19, 21:
Bien que tu (Bacchus) sembles estre Au ris banquets et jeux Plus idoine qu'adextre Aux combats outrageux: Rhete, cest inhumain D'une horrible machoire Renversé par ta main Fut tesmoin de ta gloire, Quand les fils de la Terre Oserent s'avancer Pour au ciel faire guerre Et ton pere offencer.	Tu, cum parentis regna per arduum Cohors Gigantum scanderet impia, Rhœtum retorsisti leonis Unguibus horribilique mala. Quamquam choreis aptior et iocis Ludoque dictus non sat idoneus Pugnae ferebaris;

Er überträgt Attribute auf andere Beziehungswörter, wobei jedoch der Sinn des Ganzen derselbe bleibt. So nennt er den Frühling kurzdauernd (t. I, 8, Z. 42), was Horaz vom Sommer aussagt, aber die Bedeutung der Stelle ist doch: Alle Jahreszeiten

vergehen schnell. t. I, 7, Z. 49 belegt er Rhötus mit einer Eigenschaft (cest inhumain), die bei Horaz allen Giganten anhaftet (Cohors Gigantum ... impia). t. II, 14. Z. 24 nennt er die Schlangen auf Cerberus' Haupt „pleins de laideur", während Horaz das Haupt selbst als furienartig und damit zugleich als häßlich bezeichnet hatte.

Das Leben, welches die Darstellung Horazens dadurch gewinnt, daß er Zustände in Handlung umgesetzt gibt, kann Du Bellay nicht immer bewahren; so sagt dieser t. I, 3, Z. 94: „Wenn das Alter herannaht, ist die verlöschende Glut der Liebe unnütz", eine Tatsache, die jener in einem Vertreiben der Liebe durch das Greisenalter gesehen hatte. Von der Treue des Adlers, die Horaz durch Jupiter erprobt werden läßt, berichtet Du Bellay nur anführend (t. II, 15, Z. 18). Schlangentragend schildert er des Cerberus Haupt, bei Horaz „schützen" dieses die Schlangen (t. II, 14, Z. 27). Die Verbannung, die Horaz „ein Wegschicken zu Schiff ins Land der äußersten Numidier" nennt, ist bei Du Bellay nichts als ein „exil perpetuel" (t. II, 14, Z. 67). — Das bestimmte Beispiel muß im letztangeführten Fall der allgemeinen Tatsache weichen, ebenso in dem folgenden: t. II, 10, Z. 4, wo „la fureur de l'air" den „pestilentem Africum" und „sterilem Robiginem" vertritt. t. II, 10, Z. 14 steht „vent" für den „Auster".

Doch bemüht sich Du Bellay, das Leben und die Anschaulichkeit seinen Versen wiederzugeben: statt der Horazischen „ländlichen Männer" nennt er den „Hirten und den Ackersmann" t. II, 8 Z. 35. Das Beschleunigen des Schrittes stellt er dar als ein Anlegen von Flügeln an die Füße:

c. 1, 3, 32:	t. II, 10, Z. 30:
... tarda necessitas	La mort boiteuse
Leti corripuit gradum.	à ses pieds mit des ailes.

Bei Horaz hieß es: Die Furcht weicht nicht vom Schiffe, Du Bellay läßt sie das Steuer handhaben (t. II, 8 Z. 73). Wo jener gesagt hatte: Das Denkmal kann der Nordwind nicht zerstören, heißt es bei diesem: Das Denkmal fürchtet den Nord nicht (t. I, 13, Z. 52).

In seinem Streben, seine Oden mit Antonomasien und anderen Umschreibungen auszustaffieren, begnügt sich Du Bellay nicht mit der Übernahme der im Original gegebenen, sondern er umschreibt auch noch viele der von Horaz ausgesprochenen Namen (s. u. p. 62f).

Die Metonymie „torrentia sidera" läßt Du Bellay, der von „Hitze" redet (t. II, 8, Z. 46), unberücksichtigt. Zweimal läßt

er die Namen in mythischen Anspielungen weg, wodurch diese dunkel werden: t. II, 4, Z. 3 ff den des Dädalus, 10, Z. 34 den des Herkules. Den „Acheron“ vertritt das „Enfer“ t. II, 10, Z. 34.

[Bei diesen Übertragungen bestimmter Stellen des Vorbildes stellen sich oft Erinnerungen an andere, ähnliche ein. Die Verse t. I, Ode 8, Z. 21:

Venus ose jà sur la brune
Mener dances gayes et cointes
Aux pasles rayons de la Lune
Ses Graces aux Nymphes bien jointes.

sind entlehnt aus carm. 1, 4, 5—6:

Jam Cytherea choros ducit Venus imminente luna,
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes . . .

Dabei ist dem Dichter die Stelle in den Sinn gekommen, carm. 4, 7, 5—6:

Gratia . . . audet
Ducere . . . choros.

Ebenso t. I, 7, Ende:

Quelquefois il faut faire
Le fol pour son ami

überträgt das Dulce est desipere in loco (c. 4. 12. 28), wobei sich eine Reminiszenz an carm. 2, 7, 28 einmischt:

recepto
Dulce mihi furere est amico.

In den Versen t. II, 15, 29 ff:

La biche ainsi ou le jeune cheval
Ont veu de loin descendre contreval
Le lyonceau hardi, qui les devore
Avecq' ses dents innocentes encore,

die aus carm. 4, 4, 13 ff entlehnt sind:

Qualemve laetis caprea pascuis
Intenta fulvae matris ab ubere
Jam lacte depulsum leonem
Dente novo peritura vidit

stammt der Gedanke des Herabsteigens in's Tal aus Horaz' carm 1, 15, 29, wo eine ganz ähnliche Situation geschildert wird:

cervus uti vallis in altera
Visum parte lupum . . .

Manchmal treffen wir lediglich textliche Reminiszenzen, ohne daß der Sinn dabei eine Rolle spielte: an derselben Stelle, wo Horaz den „Mavortis puer“ (= Romulus) erwähnt, redet Du Bellay von „de Mars les enfans“ (= Kriegshelden) (t. II, 12, Z. 29). Die Verse, t. II, 9, 66—68:

si ces doigts
Ont rencontré quelque gloire
Tienne estimer tu la dois

sind eine Übertragung der Horazischen, carm. 4, 3, 21ff:

> Totum muneris hoc tui est,
> Quod monstror digito praetereuntium,
> . . . . .
> Quod spiro et placeo, si placeo, tuum est.

Die ersten beiden Verse sind jedoch nur durch ihr „digito" in dem „ces doigts" des französischen Textes vorhanden. t. I. 13, Z. 43 steht dem Horazischen „funere" ein „funebre" gegenüber, aber Du Bellay übersetzt mit tout funebre chant nur neniae, von einem Grab ist bei ihm nicht die Rede].

Recht eigentlich zu Horazischen Oden werden die Gedichte Du Bellays weniger durch die behandelten entlehnten Stellen, als vielmehr durch den gleichen, meist breiter ausgeführten Gedankeninhalt (ein bezeichnendes Beispiel ist die Ode t. I, 13, deren gesamter Ideengehalt mit teils wörtlicher Anlehnung [s. oben, p. 17] in den drei Oden Horaz' gegeben ist: 1, 1; 2, 20; 3, 30), den in den illustrierenden Bildern, Beispielen und Vergleichen verwendeten Stoff, die Anlage und Einkleidung und die Ornamente der Rede.

Wie Horaz die Rückkehr des Augustus, des Numida und anderer besang (carm. 3, 14; 1, 36; 2, 7), so besingt unser Dichter die des Kardinals Du Bellay: t. II, 7. Wie jener schildert er den Frühling und knüpft daran Betrachtungen über das menschliche Los t. I, 8 (cf. carm. 4, 7). Er spendet befreundeten Dichtern, hohen Gönnern, besonders Personen des Herrscherhauses überschwängliches Lob: t. II, 2; II, 5; II, 7, Str. 3 (cf. carm. 3, 25; 4, 2; 4, 14). Er bittet eine grausame Schöne um Erhörung t. I, 11 (carm. 3, 10).

Wir treffen vor allem Horaz' Sätze über Lebensweisheit in mannigfachen Variationen an, wie t. I, 4, Z. 1f: Alles ist dem Wechsel unterworfen (carm. 2, 16; 4, 7). t. I, 2, Z. 1f; 12, Z. 10: Die Menschen müssen alle sterben gleichviel welches Standes (c. 3, 1, 9f), den einen rafft Krieg, den anderen Gift, diesen das Meer, jenen irgend eine andere Ursache dahin (carm. 1, 28, 17f; 2, 13, 14f). t. I, 12, Z. 1: Kein Glück auf dieser Erde ist vollkommen (carm. 2, 16, 37). t. 1, 3, Z. 91; I, 6: Die Zeit eilt vorüber und nur zu bald ist Dein Haupt gebleicht und das Feuer der Jugend verlöscht (carm. 2, 11, 5; 2, 14) usw. Wie Horaz mahnt Du Bellay t. II, 6, Z. 15f; I, 4, Ende: Denke nicht über das Zukünftige nach, die Götter haben unser Schicksal in der Hand (c. 1, 9, 13; 1, 11, 1). t. I, 12, Z. 77: Hoffe im Unglück, dauere aus, auf Sturm folgt Sonnenschein (cf. carm. 2, 10, 13). II, 8, Z. 51: Wozu nach Reichtum strebend das Meer durchfahren, da dieser doch nicht vor Sorgen behütet? (carm. 2, 16, 11) u. s. f.

Der Franzose begnügt sich dabei nicht immer, von Horaz Ausgesprochenes zu wiederholen; gelegentlich verfolgt er den Ge-

dankengang des Römers weiter, z. B. t. II, 10, Str. 4: Wer Schuld auf sich geladen hat, den quält das Bewußtsein davon (cf. carm. 1, 22), oder er reflektiert in der Weise Horaz' über das Leben, so t. II, 8, Z. 23f., wo er sagt: Venus, Wein und Musik nehmen dem Habgierigen den Hunger nach Gold nicht.

Einen breiten Raum, einen viel breiteren als bei Horaz nehmen die Verherrlichung der Poesie und Erörterungen über deren Wesen ein (cf. besonders carm. 4, 8 und 4, 9). Er führt aus: Alles vergeht, nur die gelehrten Schriften dauern: t. I, 8, Z. 61; II, 1, Z. 7; diese verleihen Unsterblichkeit: t. II, 6, Z. 21; 9, Z. 41; 11, Z. 20; 16 Ende; und nur sie, nicht Gemälde, nicht Statuen aus Erz oder Mormor, nicht Inschriften: t. I, 5, Z. 8; 10, Z. 29; 13, Z. 43; II, 11, Z. 27; 12, Z. 29; denn all die berühmten Kriegshelden verdanken ihr Weiterleben nur den Schriften der Dichter, und viele Fürsten und Tapfere: t. II, 6, Z. 37, viele verdiente Frauen: t. II, 16, Z. 37, werden nicht mehr genannt, weil sie nicht durch die Dichtkunst verewigt worden sind. Glücklich daher, wen die Muse besingt: t. II, 12. Nicht jeder hat die Gabe der Dichtung: t. II, 1, Z. 31; Wem die Muse nicht beisteht, der bringt harte und schwerfällige Verse hervor: t. II, 3, Z. 57 (cf. carm. 4, 3, 1). Wem die Muse bei der Geburt gelächelt hat, der verachtet die Güter, die anderen erstrebenswert erscheinen: t. II, 9, Z. 1; I, 13, Z. 13, der flieht die Stadt: t. I, 13, Z. 29 (cf. carm. 4, 3, 1; 1, 1; 2, 20, 5), der verachtet das rohe Volk: t. I, 13, Z. 17 (cf. carm. 2, 16, 39; 2, 20, 5; 1, 1, 32), der vergeht nicht, denn das bessere Teil von ihm ist unsterblich: t. I, 13, Z. 35 (carm. 2, 20, 7 und 3, 30, 6).

Imitator Horazens ist Du Bellay auch in seinen Metaphern: Dichten ist ihm ein Singen oder Spielen auf der Leier (an zahlreichen Stellen), ein Blasen auf der Zinke: t. II, 4, Z. 23. Er läßt die Verse: I, 5, Z. 15, den Ruhm: II, 1, Z. 88; 2, Z. 31, die Luft durchfliegen. Ausgezeichnete Frauen schwingen sich bis in den Himmel auf: II, 16, Str. 2. Der Dichter schwebt über die Welt dahin: I, 13, Z. 31; II, 7, Str. 15, als ein weißer Schwan: I, 13, Z. 34; II, 1 (cf. carm. 2, 20, 1). Das Leben stellt Du Bellay dar als ein Durchfahren der Fluten: I, 12; II, 10 (cf. carm. 1, 34; 3, 29, 57). Von seiner Poesie spricht er unter dem Bilde eines der Zeiten Stürme überdauernden Denkmals: I, 13, Z. 51 (cf. carm. 3, 30, 3). Er spricht vom Pfade der Tugend: II, 5, Z. 1 (cf. carm. 3, 24, 44). Dabei erlaubt er sich leichte Änderungen: Die Strafe folgt dem Frevler mit beflügeltem Fuß: II, 10, Z. 19, bei Horaz (carm. 3, 2, 31) mit hinkendem.

Vergleichs- und beispielsweise führt Du Bellay die Tatsachen an, die Horaz zum gleichen Zwecke genannt hatte: Der Adler

greift erst kleinere, dann gefährlichere Tiere an: t. II, 15, Z. 17 (cf. carm. 4, 4, 1f.). Ein hoher Baum ist mehr ausgesetzt als ein Strauch: I, 4 (cf. carm. 2, 10, 9f.). Dem Reh ist es bestimmt, unter dem Zahn des jungen Leuen zu verbluten: II, 15, Z. 29 (cf. carm. 4, 4, 13). Es ist Torheit, Holz in den Wald zu tragen: II, 4, Z. 11 (cf. Hor. sat. 1, 10, 42). — Derartige Vergleiche sucht Du Bellay auch selbst zu finden, so t. II, 3, Z. 49, wo er sagt „Wie die Saône gegenüber der ungestümen Rhône langsam dahingleitet, so fließen Saint Gelais' Verse sanfter als die jedes anderen Dichters.

Die große Mehrzahl der Bilder, Beispiele und Vergleiche sind der Mythologie entnommen (s. Teil II, p. 59—60).

Als Horazisch kennzeichnen sich ferner Motive und Züge wie die folgenden: Des Dichters Verse gefallen dem Adressaten: t. II, 6; II, 11 (cf. carm. 4, 8, 11), der Feind erfährt, was ein so großer König (Heinrich II.) im Krieg vermag: II, 15, Z. 37 (cf. carm. 4, 14, 6ff.), die Anführung des unwirtlichen Kaukasus: I, 11, Z. 42 (cf. carm. 1, 12, 6), Roms: II, 1, Z. 43 und 79, des auf die aufrührerischen Riesen geschleuderten Ätna: I, 6, Z. 39; I, 11, Z. 45; II, 5, Z. 49 (cf. carm. 3, 4, Ende), des Cato: I, 7, Z. 66, des Augustus und seiner glücklichen Regierung: II, 7, Z. 19; II, 15, Z. 4 usw.

Nicht allein der Stoff der Horazischen Oden erscheint dem Dichter der französischen Renaissance vorbildlich, sondern besonders auch das Verfahren, das der römische Lyriker einschlägt, seine Gedanken in ansprechender Weise vorzubringen, also die Anlage, den Rahmen ahmt Du Bellay nach, und zwar teils zugleich mit dem Inhalt, teils bringt er Eigenes in übernommenem Rahmen vor: Er setzt, wie Horaz am Ende seines zweiten und dritten Buches getan hatte, an den Schluß seiner ersten Ausgabe eine Ode, worin er seine Dichtung und sich als unsterblich hinstellt: t. I, 13. Er legt mehrmals das zu Sagende nach der Form an „Andere mögen das und das tun, ich tue etwas Anderes", so t. I, 10: Ein Anderer besinge Schlachten in hohem Ton, ich singe nur in niederem, anspruchslosen (cf. carm. 1, 6; 2, 12; 4, 2); I, 13: Der eine strebt nach Kriegsruhm, der andere sucht Reichtum . . ., mir gefällt nur, was dem großen Haufen mißfällt (cf. carm. 1, 1); II, 1: Rom möge Lukretia rühmen, Griechenland Penelope . . ., ich singe die Königin (cf. carm. 1, 7). Zweimal begegnen wir dem Rahmen „Wer unternimmt, was nicht in seinen Kräften steht, darf nicht auf Erfolg zählen", II, 3, Z. 17: Wem die Muse nicht beisteht, der bringt nur harte und schwerfällige Verse hervor; II, 4, Z. 1f.: Wer den Alten in ihrer Sprache nachstrebt, muß in seinem Vorhaben scheitern (cf. carm. 4, 2, 1ff.) Horazisch ist auch die Einkleidung, wenn Du Bellay sagt: II, 12, Z. 29ff: Wer wüßte etwas von den alten Kriegs-

helden, wenn ihre Namen nicht im Liede fortlebten? (cf. carm. 4, 8, 21), oder II, 3, Z. 5ff: Als ich einen kriegerischen Gegenstand behandeln wollte, hielt mich Phöbus davon zurück (cf. c. 4. 15, 1 f.).

Er liebt es, wie Horaz Bilder, Beispiele besonders aus der Geschichte und Sage aufzählend aneinander zu reihen. Er nennt: t. I. 13; II, 9: die verschiedenartigen Ziele, denen der Mensch zustrebt (cf. carm. 1, 1; 1, 31); II, 4: unerreichbare antike und italienische Dichter, die in ihrer Muttersprache Großes geschaffen haben: II, 10, Z. 31: Aufrührer gegen die Gottheit; II, 10. Str. 4: die Strafen, die dem Schuldigen folgen. Er zählt, II, 6, die Fälle aus der Heldensage auf, wo Einer durch die Beihilfe eines Anderen Heldentaten vollbrachte, er zählt auf, I, 5: über ihren Stand und daher in nicht nachahmenswerter Weise Liebende, II, 1: durch ihre Treue, II, 16: auf unterschiedliche Weise berühmte Frauen (s. einiges Weitere Teil II, p. 59).

Hierin bedeuten Du Bellays Oden einen Rückschritt gegenüber Marot, der sich über seine Vorgänger erhoben hatte, denn während diese, mit ihrer Kenntnis prunkend, alle analogen Erzählungen und Figuren der Alten anführten und damit die veranschaulichende Wirkung des Beispiels sogleich wieder zerstörten, hatte Marot sich bescheiden gelernt. Er begnügt sich, besonders in seinen späteren Dichtungen, mit einem Beispiel und zerstört den plastischen Eindruck nicht durch Anführung weiterer.[1])

Du Bellay schaltet die Namen der Adressaten in seine Verse ein: t. I, 13, Z. 4; II, 9, Z. 1 usw. Er richtet irgend eine Aufforderung an sie: I, 13; II, 12, Z. 1 f. ihm zuzuhören (cf. carm. 1, 18), II, 1, 67 zu singen und zu tanzen; er verlangt, daß man ihm einen Opferaltar zubereite II, 7, Str. 11 (cf. carm. 1, 19, 13). Er wendet sich in direkter Rede an seine Leier; t. I, 9, Str. 15 und 16; II, 2; 3; 9, Z. 61; 12, Z. 68 (cf. carm. 1, 32; 3, 11), an die Musen und Nymphen: I, 11; II, 6; 9; 12 usw., die er auffordert, zu singen, ihm bei seinem Werke zu helfen, nicht zu hohe Töne anzuschlagen: I, 11; er wendet sich an Bacchus: I, 7 (cf. carm. 3, 25) und an Merkur: II, 14 (carm. 3, 11).

Um seiner Darstellung Leben zu geben, bedient er sich wie Horaz der Frageform:

II, 3, Z. 17:	Qui dira d'assez bonne grace . . .?
cf. carm. 1, 6, 13:	Quis Martem . . Digne scripserit . . .?
I, 11, Ende:	Où vas-tu Muse?
carm. 3, 3, 70:	Quo Musa tendis?

[1]) cf. Wagner, Clément Marots Verhältnis zur Antike, pp. 18, 21—24.

II, 6, 1f.: Quelle grande vertu
Maintenant oses tu
Celebrer ô ma Muse?
carm. 1, 12, 1: Quem virum ... sumis celebrare, Clio?

In die Augen fallend ist die Sorgfalt, die Du Bellay der Form seiner Rede angedeihen läßt. Er hatte wohl empfunden, eine wie große Mannigfaltigkeit des Ausdrucks sein Meister Horaz durch Umschreibungen und formelle Variationen erzielte.[1]) Er eifert ihm nach und rät dem Dichter, Deff. et Ill. II, c. 9: Entre autres choses je t'adverty user souvent de la figure antonomasie, aussi frequente aux anciens poëtes, comme peu usitée, voire incongnue des Françoys. La grace d'elle est quand on designe le Nom de quelque chose par ce qui luy est propre, comme le Pere foudroyant, pour Jupiter: le Dieu deux fois né, pour Bacchus: la Vierge chasseresse, pour Diane.

Du Bellay bleibt jedoch nicht bei der Nachahmung stehen. Die Antonomasie ist ihm ein Kunstmittel par excellence. Er benutzt jede Gelegenheit, seinen Stil damit zu dekorieren. Er kann sich gar nicht genug darin tun und wird unverständlich und oft geschmacklos, wie die folgende Stelle zeigt, t. I, 5, Z. 67:

Jadis sous plume blanchissante
Du ciel la majesté puissante
Remplit celle qui enfanta
Les forts jumeaux, avecques celle
Qu'en Ide des trois la plus belle
Au juge berger tant vanta.

Er kann sich nicht entschließen, die Umschreibung eines Namens aufzugeben, wo es das Interesse der künstlerischen Harmonie geboten hätte, II, 16, Z. 20: L'Assyrienne et Camille. Er paraphrasiert die Namen an Stellen, wo er den Text der lateinischen Vorlage im übrigen wörtlich wiedergibt. Er ersetzt

Cohors Gigantum	durch	les fils de la Terre t. I, 7, Z. 53
myrto	„	l'arbre a Venus consacré I, 8, Z. 32
Phoebus	„	le Dieu qui regne en la Lyre II, 3, Z. 9
fulminantis Jovis	„	le pere II, 10, Z. 13
Daedalus	„	cest audacieux feuvre II, 10, Z. 32
Mercuri	„	Neveu d'Atlas II, 14, Z. 1
Amphion	„	vieil Thebain II, 14, Z. 2
Janitor aulae Cerberus	„	Le portier abboyant II, 14, Z. 25
Ganymede flavo	„	du blond Troyen II, 15, Z. 18
rex deorum Juppiter	„	des Dieux le souverain II, 15, Z. 19
Averno (Verg. Aen. VI, 126)	„	l'obscur sejour I, 2, Z. 26.

[1]) cf. Spitzer, Zu den stilistischen Kunstmitteln des Horaz.

Auch macht er es möglich, obwohl er sonst an den einmal veröffentlichten Oden kaum ändert, einen Namen der Originalausgabe später zu umschreiben. Er setzt la vertu Salaminienne an Stelle von la vertu d'Ajax ancienne, t. II, 3, Z. 46.

Solchen Ansprüchen genügte die einheimische Literatur freilich nicht, aber der gelegentliche, keine Dunkelheit heraufführende Gebrauch dieser rhetorischen Figur, wie er sich in Marots späteren Gedichten findet, war der dem französischen Geist entsprechende. Und Marot erzielt eine hübsche Abwechselung z. B. in der Bezeichnung Gottes, welcher heißt: Prince des Anges (ed. Jannet I, p. 169; II, p. 109), le Prince des haultz Cieulx (II, p. 243), grand donneur (II, p. 238), Roy des cieulx (I, p. 164), le Tout puissant (I, p. 169; II, p. 114), ce grand Eternel (II, p. 106), le grand Roy (II, p. 235). Mythologische Namen umschreibt er nur ganz wenig: Er nennt die Musenquelle l'eau Caballine (II, p. 137), ruisseau cabalin (IV, p. 60), (cf. fons caballinus, Pers. prol. 1), die Musen les soeurs (I, p. 259), Venus la déesse de Beaute (II, p. 202). Amor heißt le dieu d'Amour (II, p. 25), Dieu d'aymer (II, p. 89), dieu d'amours (II, p. 154) usw.

Du Bellay paraphrasiert in erster Linie mythologische Namen (s. Teil II, p. 57—58), daneben solche der Geschichte besonders der Literaturgeschichte. Er nennt Pindar, t. II, 4, Z. 18, den cygne Thebain, Homer: II, 13, Z. 3 cil qui du Troyen combat dressa la superbe trophée oder: II, 4, Z. 14, Qui tant sceut Achille extoller, Vergil: II, 4, 24, le Mantuan, Horaz: II, 4, 26, ce Calabrois, Alcäus: II, 7, 73, le Lesbien (cf. carm. 1, 32, 5), Sappho: II 16, 29, la fille Lesbienne, Artemisia: II, 1, Z. 89, celle qui son Mausole eterniza d'un haut bruit, Cornelia: II, 16, Z. 31, celle qui fit plus feconde de ses enfants la faconde, Sannazaro: II, 4, Z. 44, den pasteur Neapolitain. Er umschreibt die Envie: II, 9, Z. 13, mit la vieille au visage blesme, die Hand der Geliebten: I, 11, Z. 18, cet yvoire blanc qui monstre au bout cinq perles plus exquises que d'orient les pierres tant requises.

Durch eine überreiche Verwendung sogearteten Redeschmucks erleidet die leichte Verständlichkeit, der noch mehr der antike Stoff zusetzte, eine schwere Erschütterung. Daher hielt man es für nötig, den sechzehn Oden der zweiten Ausgabe eine „Brieve exposition de quelques passaiges poëtiques les plus difficiles . . ." beizugeben, wo besonders die durch die Figuren der Rede (Antonomasien und Metonymien) hervorgerufenen Dunkelheiten Erklärung finden.

Die neunundzwanzig Oden Du Bellays vom Jahre 1549 verdienen nach dem Bisherigen die Bezeichnung „Horazische" Oden

vor allen anderen. Du Bellay hat aber auch bei anderen antiken Dichtern Anleihen gemacht. Vergils Bucolica und Georgica haben einigen Einfluß ausgeübt. Die erste Ode ist dem Stoff nach völlig Vergilisch. Das Bild des Führens der Musen nach Frankreich, t. II, 7, Z. 71:

. . . j'ay desir de voir en France
Les Muses faire demeurance

und II, 15, Z. 9f:

C'est luy (Franz I.) premier qui du double coupeau
A ramené des Muses le troupeau

findet sich Georg. III, 10:

Primus ego in patriam mecum modo vita supersit,
Aonio rediens deducam vertice Musas.

Das Dichten als ein Durchfahren des Meeres hatte Vergil Georg. IV, 116 dargestellt: II, 12, 13. Du Bellay erwähnt den goldführenden Hermus: II. 1, Z. 5 (cf. Georg. II, 137); er führt den Po als einen berühmten Strom an: II, 9, Z. 48 (cf. Georg. I, 482 und IV, 371). Er stellt die Zahl der zwei junge Damen auszeichnenden Eigenschaften I, 5, Str. 9 in Parallele mit der Zahl der Blumen einer Wiese, ein Vergleich, der wohl von Georg. II, 105ff. hervorgerufen ist, wo die Sandkörner der lybischen Ebene oder die Wogen eines sturmerregten Meeres zur Veranschaulichung von Unzählbarkeit angezogen werden. Eine Stelle: t. I, 2, Z. 25—36 ist aus dem 6. Buch der Äneïs v. 126—131 übersetzt. Wie Ovid (Met. II, 283) nennt er die Wälder das Haar der Erde: I, 5, Str. 8, und die Blätter das der Wälder: I, 8, Z. 14 (cf. ars amat. II, 38). Eine Stelle, t. I, 2, Str. 10, ist aus Homer, Il. XXIV, 527[1]) entlehnt, an welche sich eine weitere: I, 2, Str. 11 aus Hesiod,[2]) Werke und Tage 94ff. entnommene anschließt.

Manche Züge, die Horaz mit anderen antiken Dichtern gemein hat, könnten ebensogut dorther stammen, wo sie sich nicht, was freilich meist der Fall ist, durch wörtliche Anklänge oder sonstige Merkmale als Horaz entsprungen ausweisen. Auch Vergil hatte den mit wenigem zufriedenen Landmann glücklich gepriesen und die Eitelkeit irdischen Gutes betont: t. II, 10 (cf. Georg. II, 458ff.), auch er hatte des Kaisers Augustus' Lob gesungen. Die metaphorische Darstellung des Versemachens als ein Singen, ein Spiel auf Leier oder Flöte, das Erscheinen der Person des Dichters in seinem Werke waren auch bei anderen als Horaz gegeben.

---

[1]) Nach der latein. Übersetzung von Laurentius Valla.

[2]) Auch dieser Autor lag in lateinischer, sogar in französischer Übersetzung vor, cf. Hoffmann, Bibliograph. Lexicon der gesammt. Litt. der Griechen, Leipz. 1839, Bd. II, pp. 255 u. 257.

Die in der Plejadendichtung vorhandenen antiken Elemente sind aber nicht alle direkt aus den alten Schriftstellern entnommen. Vieles hatte schon in die französische Literatur Aufnahme gefunden; besonders das Hervortreten des persönlichen Elementes in der Vorrenaissance ist dem Einfluß der römischen Dichter der Kaiserzeit zuzuschreiben.[1]) So begegnen wir bei Clément Marot der Verherrlichung des Dichters (ed. Jamet I, p. 261) und seiner Kunst, die vor Erz und Marmor das Geschenk der Unsterblichkeit verleiht (II, p. 108, I, p. 221). Marot schaltet den Namen des Angeredeten in seine Verse ein, vornehmlich in seinen Episteln. Er wendet sich an die Musen, I, p. 237:

Cela ne vient de mon merite
Grand mercy, ma Muse petite;
C'est par vous,

(cf. Hor. c. 4, 3, 24) und I, p. 64:

Confortez moy, Muses savoisiennes,

an Pan: I, p. 41, er besingt die Göttin Santé, um sie dann zu Hilfe für einen Kranken herbeizurufen: II, p. 100, was Horaz gegenüber Apollo und Diana (carm. 1,21 und carm. saec.) und der Fortuna in Antium (carm. 1,35) nach der gleichen Methode getan hatte. Doch ist bei allen Übernahmen vor der Plejade das antike Gewand derart beschädigt worden (weil diese Elemente allmählich eingedrungen waren und daher hatten modernisiert, angepaßt werden können), daß wir an diesen Modifikationen erkennen können, was die Plejadendichter der vorausgehenden französischen Literatur verdanken; denn so sehr sie auch betonen, nichts mit der heimischen Poesie zu tun haben zu wollen (cf. Ronsards Vorwort zur ersten Odenausgabe Bl. II, p. 10), so sehr unterliegen sie doch deren Einfluß. Ein Bild in Du Bellays Oden: Die Darstellung der Arbeit des Poeten als das Fliegen seiner Feder: t. II, 12, Z. 9 entstammt Marot (ed. Jannet I, pp. 202, 234. II, p. 155). Die Gegenüberstellung von Saône und Rhône; t. II, 3, Z. 49 ff.

Comme la Sone douce et lente . . .
Coule beaucoup moins violente
Que le fort Rhosne impetueux . .

findet sich bei Marot I, p. 167:

Sone qui dort, Rosne impetueux . .

Die Umschreibung Platos: t. II, 13, Z. 24 als celuy . . . a qui jadis dedans la bouche les abeilles alloyent formant le miel scheint der zweiten Epistre de l'amant verd Jean Lemaires entnommen zu sein, wo es heißt: ed. Stecher III, p. 33:

[1]) Wagner, op. cit. p. 92ff.

. . . les Eps et les mouchettes
Qui a Platon en son berseau dormant
Allerent miel en la bouche formant.

(Weitere Beispiele s. Teil II, p. 67 unten bis 69.)

Auch die italienische Sonettenliteratur ist nicht spurlos an den Oden vorübergegangen. Dies zeigt sich an dem Preziosen in der Paraphrase (vergl. die angeführte Umschreibung der Hand, oben p. 28) und an den hyperbolischen Vergleichen wie: t. II, 11. Z. 25:

Les Tygres (ô fiere beauté)
N'ont tant que toy de cruauté
Ny le serpent qui se traine sous l'herbe
Ny des Lyons la semence superbe.

Als Du Bellay schrieb: „Chante moy ces Odes, . . . d'un Luc bien accordé au son de la Lyre Grecque et Romaine" (Deff. et Ill. II, c. 4), wußte er jedenfalls noch nichts von den Pindarischen Oden Ronsards, sonst hätte er die griechische Leier nicht ohne Vorbehalt als das geeignete Instrument empfohlen. Er lernte sie gleich nach der Veröffentlichung seiner ersten Oden kennen, wie aus der „Prosphonématique" hervorgeht, die den feierlichen Einzug Heinrichs II. in Paris am 16. Juni 1549 verherrlicht; denn in diesem Gedicht erscheinen die Pindarischen Metaphern. Du Bellay läßt hier das Gängelband Horaz' fahren und bewegt sich freier: Er gibt den Musen einen Bogen und nennt sein Gedicht einen Pfeil, den er über die Welt entsendet. Er läßt mythologische Gestalten mit dichterischer Freiheit agieren: Jupiter fürchtet bei dem Donner der grüßenden Kanonen einen neuen Gigantenaufruhr. „Seine" steigt aus dem Wasser, setzt sich auf einen Felsen, um Heinrichs Einzug zuzuschauen. „Marne", „Oyze", „Yonne" stimmen auf den König und Paris ein Loblied an in hehrem Ton. „Seine" weissagt dem Fürsten eine glorreiche Zukunft; dieser werde „Discorde" gefangen führen und „Paix'" Herrschaft begründen. Darauf taucht der Stromgott mit seinen Begleiterinnen in die Fluten. Denselben Charakter trägt der im Recueil de Poesie vom November 1549 veröffentlichte Chant triumphal sur le voyage de Boulongne. In diesen beiden Gedichten, die Du Bellay nicht zu den Oden rechnet, sucht er nicht die antiken Namen zurückzudrängen: im zweiten verwendet er den Namen „Apollo", der in keiner der 29 Oden genannt wird. Er hält bezüglich des Umfangs nicht, wie in den Oden, eine Norm ein: Die Prosphonematique umfaßt 36 sechszeilige Strophen, der Chant triumphal 52 vierzeilige, also 216 und 208 Zehnsilbler, während bei den Oden 108 Achtsilbler den größten, 32 Siebensilbler den geringsten Umfang darstellen. In den 16 Oden vom November 1549 ist

von der Pindarischen Ode kaum etwas zu spüren, nur die „vers emmiellez“ (t. II, 3, Str. 7) erinnern an sie, doch kann auch dieses Bild von Horaz (epp. 1, 19, 44: poetica mella) ausgegangen sein. Diese Oden lehnen sich vielmehr noch enger an Horaz an als die 13 ersten. Wir haben oben (p. 17) von den 1006 Versen der ersten Oden 91 Versen[1]) lateinische gegenüberstellen können, von den 1036 des „Recueil“ sind 209 Horaz entnommen, etwa das Doppelte. Du Bellay für sein Teil lehnte somit die Pindarische Ode ab. Die Kühnheit der Bilder, die Freiheit im Schalten mit dem mythologischen Stoff und der Umfang der Ode sind beschränkt. Seiner Ode sind auch nach oben, nach der Höhe des angeschlagenen Tones hin, Grenzen gesetzt; sie gehorcht einer Norm, die Horaz hat liefern müssen.

Du Bellays Ode ist aber auch nicht die Horazische Ode, es ist eine Horazische Ode, denn er ahmt nicht alle Carmina in gleicher Weise nach. Er zieht die von sittlichem Ernst getragenen, die philosophischen und panegyrischen vor und schließt andere von der Nachahmung aus. Er singt nicht, wie Horaz, das Lob des Weines und der Freuden des Zechens (Hor. carm. 1, 20: 1, 36: 1, 37; 2, 7; 2, 11; 3, 8; 3, 19; 3, 28; 4, 12), sondern er hat nur ein paar kurze Akkorde dafür: t. I, 6; I, 7. Übermütige, launige und tändelnde Liebesliedchen, wie die Horazischen voll Spott und Humor, imitiert Du Bellay nicht. Nur zwei Oden behandeln erotische Stoffe, aber die eine, I, 3, ist eine Betrachtung über den überall in der Natur als das allerhaltende Lebensprinzip herrschenden Amor, die andere, I, 11, schildert die Qualen, die eine hartherzige Schöne dem Dichter bereitet. Ernst sind demnach auch diese Gedichte. Auch in der Behandlung alltäglicher, niedriger Gegenstände[2]) folgt Du Bellay dem Vorbild nicht. Die Episteln verurteilt er ja nur, pource qu'elles sont volontiers de choses familieres et domestiques (Deff. et Ill. II, c. 4). Wenn er daher „les louanges des dieux et des hommes vertueux, le discours fatal des choses mondaines, la sollicitude des jeunes hommes, comme l'amour, les vins libres, et toute bonne chere“ als die Stoffe der Ode kennzeichnet, so entwickelt dies nicht seine Konzeption von der Gattung, sondern ist ohne viel eigenes Überlegen Horaz nachgesagt: Ad. Pis. 83:

> Musa dedit fidibus divos puerosque deorum
> Et pugilem victorem et equum certamine primum
> Et juvenum curas et libera vina referre.

[1]) Die der Äneïs entnommenen sind mitgezählt.
[2]) cf. carm. 1, 38; 3, 21.

Der Du Bellayschen Ode wurde der Lebensnerv durchschnitten durch das Erscheinen der „Vier ersten Bücher Oden mit dem Bocage“ Ronsards, denn diese boten ein anderes, bunteres Bild als die Du Bellays.

4. Die „Quatre premiers livres des Odes de Pierre de Ronsard ensemble son Bocage“ vom Januar-Februar 1550.

Ronsard hatte inzwischen eine weite Bahn der Entwicklung durchlaufen: Als ihm vom Sommer 1544 ab Dorat Pindar erklärte, stellte er sich als nächstes Ziel die Übertragung des Pindarischen Siegesliedes in die nationale Literatur. Horaz, so reflektierte er, war ja selbst Nachahmer dieses großen Dichters, und ein wie schüchterner, einer, dem das Unternehmen, Pindar zu gleichen, ein Ikarusflug dünkte, der mit einem Fall enden mußte. Auf diesen Horaz blickt Ronsard inmitten seiner neuen Arbeit herab und ruft selbstbewußt aus, II, p. 103:

Par une cheute subite
Encor je n'ay fait nommer
Du nom de Ronsard la mer
Bien que Pindare j'imite.
Horace, harpeur latin,
Estant fils d'un libertin,
Basse et lente avoit l'audace
Non pas moy ...

Die dreizehn Pindarischen Oden, die am Anfang seiner Ausgabe paradieren, wollen die Epinikien des Thebaners in Frankreich lebendig werden lassen.

Ronsard ahmt die äußere Form nach mit der Einteilung in Strophe, Antistrophe und Epode,[1]) dabei die Verschiedenheit der Metra im Auge behaltend: bei Pindar haben nur zwei Oden, die dritte und vierte isthmische, (die man jetzt als eine ansieht,) das gleiche Versmaß, Ronsard gibt jeder der dreizehn Oden eine andere Form.

Er fügt nach einer lange geschuldeten Ode als Zins ein paar Strophen ein (II, p. 63, Usure à luy-mesme), wie man damals das elfte olympische Siegeslied als die Zulage des Zinses zu dem zehnten für dessen Verspätung hielt.

[1]) Die Strophenformen seiner Pindarischen Oden hätte Ronsard nach Joseph Vianey (Le modèle de Ronsard dans l'ode pindarique, Rev. des langues romanes 1900, p. 433—434) von Luigi Alamannis Pindarischen Hymnen entlehnt. Aus Paul Laumoniers Darlegung in Rev. de la Renaissance IV (1903), p. 267—272, geht jedoch hervor, daß Ronsard seine Formen ebensogut aus denen des griechischen Originals, wie es damals vorlag, geschaffen haben kann.

Er läßt den Satz von einer Strophe in die folgende übergreifen, II, p. 59:

. . . . .
Se rendre docile au frain
Strophe 2
Qu'apporta du ciel Pallas . . .

(cf. z. B. O. 10, 84—85).

Bezüglich des Aufbaues strebt Ronsard, den Klarheit und Ordnung beiseite setzenden mächtigen Aufschwung Pindarischer Phantasie nachzuahmen: in dem oft verwickelten Gedankengang, in den unvermittelten Übergängen, in dem Einschalten von Sentenzen, die mit dem eben behandelten Gegenstand in häufig kaum erkennbarer Verbindung stehen.[1]) Als Beispiel sei hier die an den in einem Zweikampf siegreichen Herrn von Jarnac gerichtete Ode (II, p. 63) den aufeinander folgenden Gedanken und den Übergängen nach skizziert:

Frankreich, empfange den Kranz, den in deinem Tempel Chabot niederlegt, welcher vor dem Waffengang folgende Worte redete: Der Feige meidet die Gefahr, der Mutige trotzt ihr; dafür wird sein Name weithin genannt. Darauf waffnete er sich. Die Zukunft im voraus zu erschauen ist sehr verdienstvoll. Wer im Kampfe den Gegner überwindet, erwirbt einen Platz unter den Göttern. Du hast dir bei deinem Widersacher Genugtuung geholt und ich besinge deinen Sieg unsterblich. Dein tapferes und zugleich sanftes Wesen hätte des Gegners Zorn besänftigt, wenn sein wilder Sinn ihm nicht das Herz verschlossen hätte. Wir irren häufig; wir verlassen uns auf die wankelmütigen Menschen. Der Neid trachtet immer dem nach dem Leben, der sich durch einen Sieg Ehre erworben hat. Alles ist vergänglich, nur die Tugend bleibt bestehen. Es drängt mich, den Sieger durch mein weit und breit erklingendes Lied zu verherrlichen. Wer die Tapferkeit besingt, bahnt sich einen Weg in den Himmel. Der Feige wurde nie geachtet usw.

In Sentenzen läßt Ronsard Lücken, deren Ergänzung er dem Leser überläßt: Die Weisheit „Nichts Ruhmvolles ist es, zu ereichen, was das Schicksal jedem gewährt, der aber, welcher Außergewöhnliches erringt, lebt ewig", drückt er aus, II, p. 67:

. . . bien peu je prise
De gaigner une entreprise
Que la Fortune delivre
A chacun également;
Mais c'est beaucoup que de vivre
Par elle eternellement.

(vgl. dazu O. 5, 15—16).

[1]) cf. W. Christ, Gesch. der griech. Litt., München 1908, p. 232.

Ebenso führt er Vergleiche nicht durch, wie II, p. 103:

tout ainsi que la mer passe
L'honneur d'un chacun element, ...
Ainsi apparoissent les traits
Dont tu esmailles les portraits
De la riche peinture tienne.

(vgl. dazu O. 3, 42—44).

Er vermischt das Bild mit der Sache,[1]) z B. II, p. 104:

l'homme ...
Sur lequel le miel doucereux
Qui partout tombe de ton style
Heureusement coule et distille,

und verschränkt verschiedene Bilder mit einander, wie das des Schießens mit Pfeil und Bogen und des Spielens auf der Leier, II, p. 53:

Ores moy qui tiens au poing
L'arc des Muses bien-peignées,
J'envoiray le los plus loing
De tes couronnes gagnées
Faisant bruire ta victoire
Dessus ma lyre d'yvoire

oder stellt die Tugend als ein Meer dar, das der Dichter durchfährt und gleichzeitig als ein den Tugendhaften von allen Seiten umhüllendes Gewebe. II, p. 104:

Ma main ne pourroit se lasser
De faire mon batteau passer
Parmy les mers de ta vertu
Dont tu es couvert et vetu.

Nach Pindars Vorgehen erhebt er seinen Helden durch Darstellen der Taten lobwerter Vorfahren und Verwandter, z. B. singt er in der Ode an Joachim Du Bellay (II, p. 98) zuerst von Guillaume und Jean Du Bellay. Auch schaltet er Mythen ein, doch während dies bei Pindar die Regel ist (der Mythus fehlt nur in O. 5, 12, 14, P. 1, 7, N. 6), tut es Ronsard nur ausnahmsweise: in der zweiten, dritten und sechsten Ode. Diese erfundenen oder übernommenen Fabeln erhöhten nach ihm das Lob des Helden wenig. In der letzten dieser Oden (II, p. 111) sagt er:

Il ne faut que j'honore
Ton renom, ô Martin
De fables prises ore
Du grec or du latin;
Ta vertu treluisante
Comme les feux des Dieux
Me sera suffisante
Pour te loger aux cieux.

[1]) cf. H. Schultz, De elocutionis Pindaricae colore epico, Gött. 1905, p. 57ff.

Einzelszenen malt er wie Pindar stimmungsvoll aus, so das Anlegen der Waffen des Guy de Chabot (II, p. 61, Ep. 1) und der Margarete (II, p. 49, Ant. 2), die Jugend der Florence (II, p. 44, Ant. 1) usw.

Der gesamte Gedankengehalt der 13 Oden ist Pindarisch. Es werden Personen des Hofes oder solche, die sich durch hohe Verdienste um Frankreich ausgezeichnet haben, überschwänglich, „jusques à l'extremité" (II, p. 13) gefeiert. Der Stoff zu den eingeschalteten Kernsprüchen, den Mythen, den Vergleichen und Metaphern entstammt Pindar. Die Selbstüberhebung Ronsards entspringt ebenfalls dem griechischen Quell. Er spricht gern von dem Vermögen seiner musischen Kunst, der Tugend Unsterblichkeit zu verleihen: II, pp. 63, 68, 99, 103 (cf. O. 9, 27 ff., P. 3, 114 usw.); er stellt sich höher als die anderen Dichter, in der Ode an die Königin heißt es, II, p. 46:

Un tas qui chantent de toy
Ne sçavent si bien que moy
Comme l'on sonne la gloire,

ähnlich II, pp. 48 ob., 42, Ep. 1, 7—8 (vgl. Pindar, O. 1, 116). Gleichzeitig polemisiert er gegen seine Verkleinerer, die „unwissenden" Dichter der Marotschen Schule (II, p. 104—105). Er appelliert an des Königs Freigebigkeit, für sich: II, p. 106, oder zugunsten eines anderen: II, p. 112 (cf. P. 1, 90; J. 2, 6 ff.).

Er übernimmt manchmal die Pindarischen Gedanken nicht direkt, sondern aus solchen abgeleitete, besonders die bei diesem zu ergänzenden; z. B. hatte Pindar N. 5, 1 ff. gesagt: Ich fertige nicht Marmorstatuen (da diese der Tüchtigkeit ja nicht Unsterblichkeit verleihen), sondern ich bin so glücklich, im Lied (das allein die Zeit überdauert) Deinen Ruhm in alle Welt auszubreiten . . .[1]) Die eingeklammerten, bei Pindar nicht ausgesprochenen Gedanken finden wir bei Ronsard, Ode 6, Ant. 1, Z. 7—14 (= II, p. 58):

C'est un travail de bon-heur
Chanter les hommes louables,
Et leur bastir un honneur
Seul vainqueur des ans muables.
Le marbre ou l'airain vestu
D'un labeur vif par l'enclume
N'animent pas la vertu
Comme je fais par ma plume.

---

[1]) *Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργάζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος ἑσταότ' ἀλλ' ἐπὶ πάσαν ὁλκάδος ἔν τ' ἀκάτῳ, γλυκεῖ' ἀοιδά, στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας, διαγγέλλοισ', ὅτι Λάμπωνος υἱὸς Πυθέας εὐρυσθενὴς νίκᾳ Νεμείοις παγκρατίου στέφανον,*

Auch bezüglich des Stils strebt er Pindar eifrig nach: Er übernimmt die kühnen Metaphern und stellt sich dar, in einem Boot auf dem Meer der Tugend rudernd (II, p. 104). Die Musen fahren auf einem Wagen, II, p. 47 unt., 499; sie schießen mit einem Pfeil, der Ode: II, p. 102. Diesen Pfeil entnimmt ein andermal der Dichter seinem Köcher und entsendet ihn vom Bogen: II, pp. 48, 50, 53 (cf. z. B. O. 9, 11 f.). Die Musen bestreichen sein Geschoß mit Honig: II, p. 54. Honig und Zucker symbolisieren des Dichters süße Verse (cf. O. 10, 98). Die Grazien treten neben den Musen als Gottheiten der Dichtkunst auf. Es heißt, II, p. 104:

moy . . .
Dont la Grace enfle les sons.

Er entnimmt den Siegesliedern auch Gleichnisse und Parallelen, wenn er sagt, II, p. 108: Das Bad erquickt den Körper nicht so, wie den Menschen das Lob des Dichters (cf. N. 4, 4—5). Er vergleicht sich, II, p. 41, wenn er den Tau seiner Zunge über die Valois ausgießt, mit einem, der aus kostbarem Pokal zu trinken reicht (cf. O. 7, 1 ff.). Er stellt wie Pindar O. 9, 48—49 die neuen Gesänge mit altem Wein zusammen: II, p. 67. Er blickt mit Du Bellay verächtlich auf die neidischen Dichterlinge herab, sie, die Adler, auf das unter ihnen kreischende Gevögel der Raben: II, p. 99 (cf. N. 3, 80; O. 2, 96).

Selbsterfundene derartige Vergleiche sind folgende, II, p. 107: Wie vor dem aufsteigenden Phöbus die Schatten fliehen, so entflieht vor Boujus' Muse die Ignorance; II, p. 43: Wie ein Fels über ein niederes Ufer ragt, so Frankreichs König über alle anderen; II, p. 107 vergleicht Ronsard die ihn anfeindenden Poeten der alten Schule mit Schweinen, die das klare Wasser besudeln.

Auch in bezug auf die Ausstattung seiner Rede mit Umschreibungen ahmt er dem Meister getreulich nach. Er ersetzt zwar in aus Pindar übernommenen Stellen mehrmals den im Vorbild genannten Namen durch eine Paraphrase:

II, p. 56: fille du nepveu d'Atlas statt O. 8, 81: *Ἑρμᾶ . . θυγατρὸς . . . . Ἀγγελίας* und O. 14, 21: *Ἀγοῖ.*

II, p. 58: ce Dieu par qui la foudre est lancée statt O. 10, 4: *Διὸς.*

II, p. 59: le fils aislé de Meduse statt O. 13, 63: *τᾶς ὀφιώδεος υἱὸν Γοργόνος . . . Πήγασον.*

II, p. 60: Des guerrieres statt O. 13, 87 ff.: *Ἀμαζονίδων . . . τοξόταν . . γυναικεῖον στρατόν.*

Doch tut er dies nicht, um sein Vorbild zu überbieten, sondern nur ihm gleichzukommen, da er in der Übertragung auf Seite 59—60 solchen Schmuck aufweisende Stellen der Vorlage unberücksichtigt

gelassen hatte und da auch das Umgekehrte zu bemerken ist, nämlich daß Ronsard den Namen setzt, wo Pindar paraphrasiert. Er sagt:

II, p. 59: Pallas des soudars la guide statt O. 13, 70—71: *κυάναιγις . . . παρθένος.*

II, p. 41: du vin statt O. 7, 2: *ἀμπέλου . . . δρόσῳ.*

Wie aus dem Gesagten hervorgeht, schließt sich Ronsard eng an das Vorbild an, doch nicht so eng, daß wir von Übersetzung reden können. Bloß die Ode Au Seigneur de Carnevalet (II, p. 57) ist zum guten Teil Übertragung aus zwei Pindarischen Oden: Str. 1 Z. 7 bis Ant. 1 Z. 6 stammt aus O. 10, 1—9; Str. und Ant. 2 aus O. 13, 63—92 (mit Weglassung von Vers 74—83); Ant. 3, Z. 7 bis Ende aus O. 10, 85—99, und in der Ode A Jean Dorat (II, p. 108) gibt die Strophe 1 die ersten acht Verse des vierten nemeïschen Epinikions wieder.

Die Stellen, welche, obwohl von Ronsard selbständig aufgefaßt und zu seinem Zweck umgestaltet, nur leitende Gedanken, Anlage oder Stoff und Stil entlehnen, dabei aber das Ausgehen von bestimmten Stellen bei Pindar erkennen lassen, sind die folgenden:

Ode 1 (II, p. 41),	Str. 1 u. Ant. 1 bis Z. 4	lehnt sich an an	O. 7, 1 ff.
	Ep. 1, Z. 1—5	„ „ „ „	O. 2, 98—100
	Str. 2, Z. 1—4	„ „ „ „	N. 2, 1—3
„ 2 (II, p. 43),	Ant. 1, Z. 3 bis Ep. 1, Z. 3	„ „ „ „	P. 9, 5—6 u. 18—25
„ 3 (II, p. 47),	Ant. 1, Z. 3—6	„ „ „ „	N. 7, 23—24
„ 4 (II, p. 51),	Ep. 1, Z. 10 bis Ende	„ „ „ „	I. 4, 14 u. O. 5, 23—24
„ 5 (II, p. 53),	Str. 1, Z. 1 bis Ant. 1, Z. 6	„ „ „ „	O. 9, 1—5
	Str. 3, Z. 3 bis Ant. 3, Z. 6	„ „ „ „	O. 8, 77—81 u. O. 14, 18—20
	Ant. 3, Z. 8—12	„ „ „ „	I. 7, 65 u. I. 3, 13—14
	Ep. 3	„ „ „ „	P. 3, 104—106 u. I. 3, 18
„ 6 (II, p. 57),	Ant. 1, Z. 7—14	„ „ „ „	N. 5, Anfang
	Str. 3, Z. 4—14	„ „ „ „	O. 6, 99—101
„ 7 (II, p. 63)		„ „ „ „	N. 5, 1 ff.; O. 10, 91 ff.
„ 8 (II, p. 63),	Str. 1, 1—6	„ „ „ „	O. 5, 1—3
	Str. 2, 1—6	„ „ „ „	N. 1, 27—28
	Str. 3	„ „ „ „	N. 1, 24—25 u. P. 3, 104 u. 114
	Str. 4, Z. 7—12	„ „ „ „	O. 5, 15—16
„ 9 (II, p. 98),	Str. 2	„ „ „ „	O. 2, 94—97 u. N. 3, 80—82
	Ant. 2	„ „ „ „	I. 3, 55—60
	Ep. 3, Z. 1—4	„ „ „ „	N. 6, 6—7
	Str. 4, Z. 3—10	„ „ „ „	N. 6, 27—34
„ 10 (II, p. 105),	Ep. 1	„ „ „ „	I. 1, 47—51 u. N. 7, 18
	Str. 2, Z. 1—4	„ „ „ „	N. 7, 22—23
	Z. 5—8	„ „ „ „	N. 1, 25 u. O. 1, 116—117
„ 12 (II, p. 109),	Str. 1, Z. 1—8	„ „ „ „	N. 7, 61—63 u. 68—69
	Ant. 1, Z. 1—4	„ „ „ „	N. 1, 25
	Ep. 1, Z. 1—4	„ „ „ „	N. 7, 54
	Z. 5—6	„ „ „ „	O. 2, 94
„ 13 (II, p. 111),	Str. 1	„ „ „ „	N. 7, 20—23
	Ant. 1, Z. 5—7	„ „ „ „	N. 6, 31.

Es sind schließlich auch Erinnerungen lediglich textlicher Art vorhanden, z. B. Ode 5, Ant. 3 (II, p. 57):

. . leur neveu
Aujourd'huy vainqueur s'est veu
De l'imperiale audace;
Tremblante dessous sa main,
N'ayant dementy sa race[1])
Par un faict couard et vain.

Vergleiche dazu I. 7, 64f.:

ἐπεὶ περικτίονας
ἐνίκασε δή ποτε καὶ κεῖνος ἄνδρας ἀφύκ-τῳ χερὶ κλονέων.
τὸν μὲν οὐ κατελέγ-χει κριτοῦ γενεὰ πατραδελφεοῦ.

Ronsard versteht es bei seiner Nachahmung meisterhaft, sich ähnliche Bedingungen zu schaffen und sich in ähnliche Situationen zu versetzen, wie Pindar, um sich des gleichen Rahmens und Stoffes bedienen zu können. So verwendet er den Anfang der neunten olympischen Ode:

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος
φωνᾶεν Ὀλυμπία,
καλλίνικος ὁ τριπλόος κεχλαδώς,
ἄρκεσε Κρόνιον παῤ ὄχθον ἀγεμονεῦσαι
κωμάζοντι φίλοις Ἐφαρμόστῳ σὺν ἑταίροις
ἀλλὰ νῦν ἑκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων . . .

indem er einen von Marot behandelten Gegenstand noch einmal besingt, II, p. 53:

L'hymne que Marot te fit
Après l'heur de ta victoire
Prince vainqueur ne suffit
Pour eterniser ta gloire
Je confesse bien qu'â l'heure
Sa plume estoit la meilleure
Pour desseigner simplement
Les premiers traits seulement
Attendant la main parfaite
D'un ouvrier ingenieux
Par qui elle seroit faite
Jusqu'au comble de son mieux.
Ores moy qui tiens au poing
L'arc des Muses . . .

Er preist (II, p. 61 den seigneur de Carnevalet, da dieser der Erbe von in Frankreich und in der Bretagne gelegenen Besitzungen sei, denn, geht es in metaphorischer Rede weiter, es ist gut, im Sturme das Schiff durch zwei Anker befestigen zu können. So hatte Pindar O. 6, 99—101 den Agesias besungen, den Syrakusier, dessen Ahnen aus Stymphalos in Arkadien stammten. Auch desselben Gleichnisses hatte er sich bedient.

[1]) Über die Lesart „race" cf. Laumonier in Rev. d'hist. litt. IX, p. 55, Anm. 3.

Das Streben Ronsards zum Konkreten und Plastischen hin tritt allenthalben deutlich hervor. Wo Pindar die „Muse und die Wahrheit“ angerufen hatte (O. 10, 3—4), wendet sich Ronsard (II, p. 58), das Abstraktum vermeidend, an „die Musen“. Er nennt statt der „wilden Tiere“ (P. 9, 21—22 . . *ἀγρίους θῆρας*) als deren Vertreter Wölfe, II, p. 44: un loup sauvage . . . des loups. Er bestimmt das „Ziel“ seiner Pfeile, bei Pindar (N. 6, 27) . . *σκοπόν*, näher als das Weiße einer Scheibe: II, p. 102 il est temps guigner au blanc . . . Er vereinfacht bei Aufzählungen: II, p. 106 führt er blos den Fischer und den Jäger an, wo Pindar (I. 1, 48) den Hirten, Landmann, Vogelsteller und Fischer genannt hatte.

Der Einfluß von Ronsards erstem Vorbild Horaz ist in diesen Pindarischen Oden fast völlig ausgeschaltet. Er zeigt sich nur ganz vereinzelt, z. B. in der Umschreibung des Merkur durch nepveu d'Atlas II, p. 56 (cf. carm. 1, 10, 1 nepos Atlantis), in dem Anführen der wechselnden Jahreszeiten als Beispiel der Unbeständigkeit alles Irdischen: II, p. 66 (cf. carm. 4, 7, 9), in der Darstellung eines eitlen Unternehmens als ein Tragen von Wasser ins Meer: II, p. 99 (cf. Hor. sat. 1, 10, 42) und in der Stelle: II, p. 103, wo er das Pindarum quisquis Lügen zu strafen sich unterfängt; derjenige der einheimischen Literatur wird mehrfach deutlich: so in dem Kampf gegen das Monstre Ignorance: II. p. 49; in der Ode an den Grafen von Anguien: II, p. 52, einer Zurückweisung und doch gleichzeitigen Nachahmung der Epistre envoyé par Cl. Marot à Mr. d'Anguyen (ed. Jannet I, p. 71) und in dem Anklingen einzelner Verse an solche der Dichtung der Vorrenaissance, wie II, p. 100, wo der Vers

la Muse . . . Ne se valette pas ainsi

an die Stelle bei Marot erinnert:

sa muse
Parmi les princes allaictée
Ne veut point estre valetée (I, 242)

und II, p. 66:

Les Envieux et l'Envie
Epient tousjours la vie
De l'homme . .

an die folgende desselben Autors:

Envieux et Envie
Recoyvent dueil de nostre heureuse vie.

Aber Ronsard dichtet auch noch Horazische Oden. Er sagt selbst, II, p. 136:

La divine grace
Des beaux vers d'Horace
Me plaist bien encor

In dieser Nachahmung des Römers bewegt er sich von der Paraphrase und dem den Zuständen der Gegenwart angepaßten Carmen bis zum völlig selbständigen Gedicht, das nur noch dem Gedankenkreis und dem Verfahren nach von Horaz abhängt.[1]) Die Ode A Mercure (II, p. 421) z. B. ist eine Ausführung von carm. 1, 10. Wie viel breiter Ronsard wird, zeige folgende Gegenüberstellung:

II, p. 422:

Je diray que ta langue sage
Apporte par l'air le message
Des dieux aux peuples et aux rois
Lors que les peuples se mutinent,
Ou lors que les rois qui dominent
Violentent les sainctes lois

carm. 1, 10, 5:

Te canam, magni Jovis et deorum

Nuntium

Während Horaz auf die Mythen, in denen Merkur auftritt, nur hindeutet, wobei er dessen Schlauheit und Kunst, Götter und Menschen zu täuschen hervorhebt, erklärt Ronsard die Sage deutlicher:

carm. 1, 10, 9ff.:

Te boves olim nisi reddidisses
Per dolum amotas puerum minaci
Voce dum terret, viduus pharetra
Risit Apollo.

II, p. 422, Z. 6—11:

Je feray que ta main deçoive
(Sans que nul bouvier l'apperçoive)
Phoebus, qui suit les pastoureaux,
Luy dérobant et arc et trousse,
Lorsque plus fort il se courrousse
D'avoir perdu ses beaux toreaux

Den Zweck der nächtlichen Fahrt mit Priamus ins Lager der Griechen, an den Horaz nur durch das Attribut „dives“ leise rührt, führt Ronsard aus:

carm. 1, 10, 13ff.:

Quin et Atridas duce te superbos
Ilio dives Priamus relicto
Thessalosque ignes et iniqua Troiae
Castra fefellit.

II, p. 422, Z. 18ff.:

Comme il me plaist de te voir ores
Aller parmi la nuit encores,
Avec Priam, au camp des Grecs,
Rachetant par or et par larmes
La fleur des magnanimes armes,
Hector, qui causa ses regrets

---

[1]) Er geht nirgends bis zur Übersetzung herab außer in wenigen Versen: II, p. 115, vgl. carm. 4, 9, 13—19:

Helene seule estant gaignée
D'une perruque bien peignée,
D'un port royal, d'un vestement
Brodé d'or ou d'une grand suite
N'a pas eu la poitrine cuite
Par un amour premierement
Hector le premier des gendarmes,
Et Teucre n'a vêtu les armes,
Dardant ses homicides traits;
Non une fois Troye fut prise . . .

Non sola comptos arsit adulteri
Crines et aurum vestibus illitum
Mirata regalesque cultus
Et comites Helene Lacaena,
Primusve Teucer tela Cydonio
Direxit arcu; non semel Ilios
Vexata, non pugnavit . . .

Der Horazischen Eleganz steht somit bei Ronsard eine gewisse Plumpheit gegenüber, wenn dieser auch die anspielende Darstellung des Vorbildes nachahmt, wie die Verse p. 422, Z. 10—11 dartun. Weitere Beispiele für diese Art der Nachahmung bilden die Oden: II, p. 472 (cf. carm. 1, 16); II, p. 223—24 (carm. 1, 1, der Anfang nach sat. 1, 1, 1f.); II, p. 459 (carm. 3, 19 und 4, 12); II, p. 253 (carm. 1, 3, 25ff.); II, p. 139 (carm. 3, 24 und 3, 1); II, p. 143 (carm. 1, 15); II, p. 148 (carm. 3, 13); II, p. 446 (carm. 4, 7; 1, 7 Ende).

Selbständige Oden, die, nur nach Stoff und Kunstmitteln Horazisch, sich nicht an einzelne Carmina anschließen, sind: II, pp. 150, 155, 212, 225.

In diese Horazische Ode dringen nun Elemente der griechischen ein, wie sich z. B. an dem im übrigen Gedanken des Römers breit tretenden Gedicht A Bertrand Bergier de Poitiers (II, p. 114) beobachten läßt. Hier stellt Ronsard das Produkt seiner Kunst als eine Ware dar, die er auf sein Schiff lädt (cf. P. 2, 67). Er tränkt Frankreich mit dem Zucker seiner Verse und läßt in einigem Inhaltlichen Pindars Einfluß durchblicken. Ähnlich verhält es sich in den Oden II, pp. 134, 443, 125, 127, 433, 450. — Mehrere, in denen Horaz völlig zurücktritt, haben abgesehen von der Strophenform fast alle Merkmale seiner Pindarischen Ode: II, pp. 130, 428, 214.

Weiterhin entstehen Ronsards Oden aus dem Zusammenwirken von Elementen der Horazischen Ode mit aus der Äneïde Vergils stammenden, wie die Des peintures contenues dedans un tableau (II, p. 410) und die Ode A sa Guiterre (II, p. 387), oder, auf Peletiers Anregung hin mit aus den Georgica entnommenen, wie: De la venne de l'esté (II, p. 415) und in noch höherem Grade mit solchen der einheimischen Literatur, wie die A Marguerite: II, p. 386 (cf. Rev. d'hist. litt. IX, p. 78, Anm. 1); die Ode Sur la mort d'une haquenée, II, p. 437, ist angeregt durch ein Epitaphium Marots: Du cheval de Vuyart . . . (ed. Jannet III, p. 217), die Ode A Magdeleine ayant mari vieillart, II, p. 414, von Marots Rondel De la jeune dame qui a vieil mary (II, p. 131); die Palinodie a Denise, II, p. 472, enthält Reminiszenzen einer solchen Jean Lemaires. II, p. 239; der Voeu a Phoebus Apollon pour guerir la Valentine du Conte d'Alsinois, II, p. 122, eines Chant Marots: Sur la maladie de s'amye (II, p. 117). Man vergleiche z. B. die Verse:

De mesme cure, si tu veux
Tu en gueriras deux ensemble

mit dem Marotschen

D'en guerir deux en n'en guerissant qu'un

Dieses Gedicht steht übrigens unter dem Einfluß des zweiten Hymnus des Kallimachos.

Endlich verfaßt Ronsard eigenartige Oden: La defloration de Lede (II, p. 226) und Le ravissement de Cephale (II. p. 260), deren einzigen Gegenstand sinnlich-detaillierte (nach Ovid), mythologische Erzählungen bilden, die sich bis zu epischen Dimensionen ausdehnen[1]) und für die Einschaltungen (nach Pindar): Erzählungen und Beschreibungen von Gemälden (nach Vergils Äneïde) charakteristisch sind. Auch des Kallimachos Hymnen sind dabei nicht unbeteiligt: Wie dieser Dichter im Hymnus auf das Bad der Pallas in der Erwartung der Göttin die Sage von der Blendung des Teiresias durch jene vorträgt, so läßt Ronsard II, p. 263 eine der den Aufgang der Aurora erwartenden Nereïden den Raub des Kephalos durch jene Göttin erzählen. Es sei zur Veranschaulichung die zweite dieser Oden Ronsards skizziert. Der Dichter entrollt hier vier ineinander verwobene Bilder aus der Göttersage:

1. Die Nereïden sticken, lange vor Tagesanbruch wach, eifrig für Neptun ein Kleid mit Künstlerhand, worauf sie sich durch eine Erzählung unterhalten.

2. Das Bild auf Neptuns Kleid stellt diesen selbst einen Sturm besänftigend dar, umgeben von den Gottheiten des Meeres.

3. Die Erzählung einer der Nereïden von Auroras Liebe zu Kephalos und dessen Raub. Daraus, daß jene auch jetzt mit ihrem Geliebten im Himmel verweile, erkläre sich ihr Zögern, den Tag heraufzuführen.

4. Eine Szene aus der Hochzeit des Peleus und der Thetis: Neptun führt seine Tochter in die Götterversammlung, wo Themis die Braut mit dem Hinweis auf den künftigen Ruhm ihres Sohnes ermahnt, ihren sterblichen Gatten nicht zu verschmähen.

Ronsard ahmt auch die leichten erotischen Lieder Horazens nach: Was nütze es ihm, vom trojanischen Krieg zu singen, ruft er aus,

Cela ne peut satisfaire
A l'amour qui tant me mord:
Que peut Hector pour moy faire?
Que peut Ajax qui est mort?
Mieux vaut donc de ma maistresse
Chanter les beautez, afin
Qu'à la douleur qui m'oppresse
Vueille mettre heureuse fin (II, p. 389.

[1]) Die Darstellung solcher umfänglicher mythologischer Erzählungen um ihrer selbst willen findet sich in Ronsards Oden nicht wieder. Er wird durch Peletiers Rat davon zurückgehalten worden sein, dessen Ansicht wir aus seinem Art poëtique von 1555 kennen, wo es p. 42 heißt: . . . les Fables: lequeles faut seulement toucher an passant, pour an donner la remambrance: E non pas les decrire tout au long: qui ét le trete, non point d'Euure serieus, mes d'une Metamorfose.

Solche Oden sind: II, p. 149 (cf. carm. 2, 11 und 2, 7); II, p. 448 (cf. carm. 2, 5, nicht Theokrit wie Blanchemain angibt).

Bei der Bildung dieser Liebesodelette ist in erster Linie die einheimische Literatur beteiligt, wie aus der Betrachtung der folgenden Oden erhellt: A Cupidon pour punir Jane cruelle: II, p. 219 (vgl. Marots Temple de Cupido I, p. 15, vgl. auch Rev. d'hist. litt. IX, p. 246); II, p. 386 (vgl. Rev. d'hist. litt. IX, p. 78, Anm. 1); II, p. 147 (vgl. Rev. d'hist. litt. IX, p. 76). Auch die Petrarkische Sonettenliteratur ist im Spiele (II, p. 463 und II, p. 389, letzter Teil der Ode A sa Guiterre) und besonders das Buch der Küsse (Basiorum liber) des niederländischen Humanisten Johannes Secundus hat als Muster gedient in den Oden: II, pp. 141, 145, 160, 419 (cf. H. Chamard: Du Bellay, p. 62).

Das Kontingent der Individualität des Dichters ist in diesen Liebesgedichten ein sehr starkes, am stärksten ist es da, wo Ronsard seinen Natursinn sich ergehen läßt, z. B. in den Oden: II, pp. 155 (Les louanges de Vendomois), 159, 246, 249, 425 (Au fleuve du Loir), 430, 432.

Überblicken wir die Oden der „Vier Bücher", so finden wir da Gedichte von äußerst ungleichartigem Charakter vereinigt: episch-erzählende, beschreibende, lyrische Gedichte, Epitaphien (Epitaphe de François de Bourbon . . . VII, p. 191) und Hymnen (Hymne à Saint Gervais et Saint Protais: V, p. 267; Hymne a la nuict: V, p. 268), das kurze launige Trink- und Liebeslied in leichthüpfender Strophenform und anspruchslosem Stil und das groß angelegte, mit antikem Schmuck prunkvoll ausgestattete Huldigungsgedicht in hochtönender weitschreitender Strophe. Diese „Ode" ist etwas ganz anderes als die nach Gegenstand, Stil, Umfang umgrenzte Du Bellays (s. o. p. 32). Die Definition, der sich Ronsards Ode fügt, ist eine ganz anders geartete, lediglich den künstlerischen Maßstab anlegende: Ronsard nennt „Ode" jedes Gedicht, dessen metrische Form, Inhalt und Stil einander zu vollkommener Harmonie bedingen, selbst der Klang der Worte muß wie bei Peletier[1]) der herrschenden Stimmung angemessen sein.[2]) Unter dem weiten Mantel dieser Ronsardschen Ode aber war Raum auch für sehr viele Gedichte der Marotschen Schule; doch ehe wir hierauf eingehen können, müssen wir noch die Strophenform einer kurzen Betrachtung unterziehen.

---

[1]) S. o., p. 15.
[2]) cf. M. Piéri: Pétrarque et Ronsard, p. 309.

b) Metrisches über die Ode bis 1550.

In der Form hat Ronsard seine ursprünglichen Bestrebungen (s. o. p. 13) aufgegeben. Die Bekanntschaft mit den zu singenden Epinikien Pindars hatte ihn entschieden, die Singbarkeit als Prinzip in der Odendichtung aufzustellen, also die anfangs verworfene Isometrie der Strophen bezüglich des Reimgeschlechts zu beobachten, eine Schwenkung, die sich in den Ausgaben seiner Freunde wiederspiegelt: von den vierzehn strophischen Gedichten der Vers lyriques Peletiers (1547) setzte sich keines aus isometrischen Strophen zusammen, von Du Bellays ersten Oden (März 1549) beugen sich vier diesem Joch, die im November 1549 veröffentlichten sind alle isometrisch.

Für die unstrophischen Gedichte bedeutete der Grundsatz der Singbarkeit den regelmäßigen Wechsel männlicher und weiblicher Reime oder die Verwendung nur männlicher oder nur weiblicher Reime durch das ganze Gedicht, wie bei den unstrophischen Chansons Saint Gelais'.[1]) Daher befolgt die unstrophische Ode der zweiten Ausgabe Du Bellays die Alternance. Von den sieben unstrophischen Oden Ronsards von 1550 stehen drei im Bocage, da sie nicht singbar sind. Von den übrigen vier befolgen drei die Alternance, eine ist in nur männlichen Reimen abgefaßt.

Der „diversité" in den metrischen Formen (s. o. p. 13) strebten die drei Dichter nach Vermögen zu: in Peletiers lyrischen Versen finden wir in jedem der vierzehn strophischen Gedichte eine andere Strophe, außer im neunten, wo sich die des zweiten wiederholt. Die Verse sind der Sechs-, Sieben-, Acht- und Zehnsilbler. Du Bellays Oden vom März 1549 fügen den Drei- und den Fünfsilbler zu den von Peletier gebrauchten Versen. Keine Strophenform ist mehr als einmal vorhanden. In den Oden vom November 1549 verwendet er eine Strophe zweimal. — Von den dreizehn von Peletier gebrauchten Strophen waren neun Kombinationen aus verschiedenen Versarten (10- und 6-, 10- und 8-, 8- und 6silbigen Versen). Von den elf Strophen der ersten Ausgabe Du Bellays waren nur fünf Kombinationen aus verschiedenen Versarten (aus 10- und 8-, 8- und 6-, 7- und 3silbigen Versen). Von den fünfzehn Strophenformen der zweiten Ausgabe ist nur noch eine aus verschiedenen Versen zusammengesetzt (10- und 6silbigen Versen). Ronsard übertrifft durch seine Oden vom Januar-Februar 1550 seine Freunde, die ihm mit der Veröffentlichung zuvorgekommen waren, an Mannigfaltigkeit der Strophenformen

[1]) Oeuvres poétiques de Mellin de Saint Gelais, Lyon 1574, pp. 222, 225, 228.

bedeutend. Seine Oden fügen den Zwölfsilbler zu den Versen seiner Gesinnungsgenossen (diesen hatte Peletier 1547 in einer Übersetzung der 16. Ode des 2. Buches Horaz' verwendet). Er kombiniert 12- und 6-, 10- und 8-, 10- und 7-, 10- und 6-, 10- und 5-, 8- und 7-, 8- und 6-, 8- und 3-, 7- und 3-, 6- und 4silbige Verse. Er steht der Marotschen Schule näher, indem er gelegentlich den Refrain verwendet (II, p. 241), die Strophen miteinander durch den Reim verkettet (II, pp. 137, 143, 150), in den in Doppel- oder Tripelstrophen verfaßten Oden das Strophensystem nicht zu Ende führt (II, pp. 394, 398, 134, 139, 160, 414); er stellt eine Strophe an die Spitze des Gedichtes, die sich von den übrigen unterscheidet (II, pp. 386 und 450), er entlehnt von Marot Reimschemata, wie a b a b b c b c und dichtet aus nur einer Strophe bestehende Oden (II, pp. 459, 427).

Es war nun dadurch, daß man zur Singbarkeit zurückgekehrt war, in formeller Beziehung der Unterschied zwischen der Ode einerseits und den Psalmen, Chansons usw. andrerseits gefallen, denn in bezug auf die Mannigfaltigkeit gefälliger Strophenformen ließen diese kaum zu wünschen übrig. Die Strophen der Oden sind denn auch zum guten Teil direkt entlehnt, teils sind sie aus vorhandenen gebildet, teils wohl erfunden. — Du Bellays Strophenformen schließen sich besonders an die der Psalmen Marots an, Peletier berücksichtigt ebensosehr die Chansons und andere Gattungen: Die Strophe seiner 8. Ode existierte schon in Marots Übertragung des 72. Psalms, die der 11. in der 10. Chanson und die der 12. in der 15. Chanson Marots. Die Strophe der 14. Ode war in einem Chant nuptial (ed. Jannet II, p. 95) und in mehreren Balladen Marots vorhanden. Andere Strophenformen Marots sucht Peletier durch kleine Änderungen melodischer zu gestalten. So kann man die Form der 2. und 9. Ode Peletiers aus der des 130. Psalms bei Marot erklären. An Stelle der 8 Sechssilbler kombiniert Peletier 4 Acht- mit 4 Sechssilblern. Die Reimstellung a b a b c d c d behält er bei. Ebenso war die Reimstellung der fünfzeiligen 10. Ode, a a b b a, in vier Chansons und einem Psalm Marots schon vorhanden: Aus der nur aus Acht- (Chanson VI und XXXIII, Ps. XIII) oder nur aus Zehnsilblern (Chanson XIX und XX) gebildeten Strophe Marots formt Peletier eine neue durch Kombination der beiden Versarten (10 8 8 8 10). Was die Oden der ersten Ausgabe Du Bellays betrifft, so war die Strophe der 2. schon vorhanden in Marots Übertragung des 108. Psalms und einigen kleinen geistlichen Poemen, die der 3. Ode in der Übertragung des 38. Psalms, die der 9. in der Nachahmung des 34. Psalms, die der 10. in der

15. Chanson Marots und dann in Peletiers 12. Ode. Von den Gedichten der zweiten Odensammlung Du Bellays findet sich die Strophe des 2. schon in Marots 6. Psalm vor, die des 4. in dessen 108. Psalm, die des 6. im 3. und 19. Psalm und dem Cantique de Siméon, die des 12. im 9. Psalm, die des 13. in der 10. Chanson Marots, die des 14. in der Übertragung des 79. Psalms (abgesehen von einer leichten Änderung des Reimgeschlechts), die des 15. im 104. Psalm. Andere Strophenformen waren in ihren Elementen bei Marot vorhanden: Die aus Fünfsilblern bestehende Strophe mit dem Reimschema aab aab, die Strophe des 11. Epitaphiums Marots (II, p. 217), enthält gewissermaßen die Strophe der 4. Ode Du Bellays (es handelt sich zunächst wieder um die erste Ausgabe), die, ebenfalls aus Fünfsilblern bestehend, das Reimschema aab ccb darbietet. Die Strophe der 5. Ode Du Bellays ist dieselbe wie die des 24. und 113. Psalms Marots, nur ist das Reimgeschlecht gerade umgekehrt, die Strophe der 6. hat schon Peletier in seiner 2. und 9. Ode angewandt, die der 7. Ode ist mit umgekehrtem Reimgeschlecht die des 107. Psalms. In der Form der aus 4 Achtsilblern und 6 Sechssilblern bestehenden Strophe der 8. Ode mit dem Reimschema a b a b c c d e e d erkennen wir die des Marotschen 33. Psalms wieder, nur stehen bei diesem an Stelle der sechsilbigen Verse Fünfsilbler. Die Reimstellung des ersten und des letzten Gedichtes der zweiten Sammlung Du Bellays ist die des 6. Psalms Marots. Der Vers ist jedoch bei diesem der Sechssilbler, bei jenem der Siebensilbler; den Siebensilbler verwendet Marot in der ganz ähnlich gebauten Strophe der 26. Chanson. Die 3. Ode stimmt in der Reimstellung mit dem 107. Marotschen Psalm überein: der Sechssilbler ist durch den Achtsilbler ersetzt. Die Strophe der 5. Ode, aus Siebensilblern bestehend, mit dem Reimschema a a b⏑ c c b⏑, ist die der 26. Chanson Marots mit dem Reimschema a a b⏑ a a b⏑, die einer Fessel entledigt worden ist. Die Reimstellung der 10. Ode ist die des 4. Psalms Marots mit vertauschtem Reimgeschlecht: statt des Achtsilblers hat Du Bellay den Zehnsilbler. Die Strophe der 11. Ode ist die des 25. Psalms mit umgekehrtem Reimgeschlecht. — Ronsards Odenstrophen sind zu einem großen Teil aus den Marotschen Psalmen entnommen: die der Oden II, pp. 122, 209, 423 aus Ps. 24 und 113; II, pp. 450, 461, 459, 208, 470 aus Ps. 118; II, p. 154 aus Ps. 128; VII, p. 191; II, p. 223 und 378 (die ungeraden Strophen) aus Ps. 12 u. a.; II, p. 486 aus Ps. 7 und 46; II, p. 253 aus Ps. 6; II, p. 398 (die beiden ersten Teile jeder Triade) aus Ps. 101; II, p. 454 aus Ps. 114, 115; oder daraus durch geringe Modifikationen hervorgegangen: die Oden II, pp. 114, 449; V, p. 267;

II, pp. 415, 214, 421 aus Ps. 24 und anderen; II, p. 134 aus Ps. 33; II, p. 139 aus Ps. 79; II, pp. 446, 448 und 414 (zweite Halbstrophe) aus Ps. 15; II, p. 157 aus Ps. 36; II, p. 159 aus Ps. 72; II, p. 443 aus Ps. 143; II, p. 241 aus Ps. 2 und 107; II, p. 246 aus Ps. 128 und 130; II, p. 398 (dritter Teil der Triade) aus Ps. 3, 6 und anderen. Aus Marotschen Chansons sind entnommen die Oden: II, pp. 137, 149, 400 aus Ch. 3; II, p. 150 aus Ch. 42 (oder aus mehreren Balladen Marots); die folgenden nicht ohne selbständige Änderungen: II, p. 402 aus Ch. 6 und 19; II, p. 404 aus Ch. 36 und 37; II, p. 125 und 408 aus Ch. 1, 10 u. a. Die Oden II, pp. 445, 119, 130, 145, 160 lehnen sich an an Psalmenstrophen (Ps. 3, 6, 24 u. a.) und die Strophe einer Chanson (Ch. 26). Aus den Chansons Saint Gelais' sind die Strophenformen folgender Oden Ronsards hervorgegangen: II, pp. 141, 389, 256 aus der Chanson auf p. 227 (Ausg. von 1574); II, p. 147 aus der auf p. 226; II, pp. 386, 387, 226, 457, 432, 433, 260 aus der Chanson p. 236. Die Kombination von Acht- und Dreisilblern: II, pp. 418 und 430 entstammt der Chanson auf p. 230, im übrigen ist diese Strophe die des 38. Marotschen Psalms; die Strophe der Ode II, p. 127 ist die mehrerer Huictains Saint Gelais'

So stellt die Ode in der Form nichts weiter als eine Bereicherung und Ausgestaltung der französischen Lyrik dar. Auf diesem Wege jedoch hatte Marot denselben Anspruch, als Pfadfinder zu gelten. Wenn wir dessen Chansons ins Auge fassen, bemerken wir, daß in den späteren die Reime der zweiten Strophe meist nicht eine Wiederholung derjenigen der ersten Strophe darstellen, was in den früheren noch sehr oft der Fall war. Auch den Refrain läßt Marot später gewöhnlich wegfallen. Die Psalmenübertragungen unterscheiden sich von den Chansons durch den Umfang: Jene bestehen immer aus einer Anzahl (bis 30) Strophen, mehrere dieser aus nur einer, die meisten aus nur zwei Strophen. Der ernste, weihevolle Inhalt läßt ein Wertlegen auf ein künstliches Spiel der Reime nicht zu. Chansons und Psalmen sind singbar, doch Marot ist ein Mann der Wirklichkeit. Er läßt in nicht zum Gesang bestimmten Gedichten die Forderung der Identität der Strophen in bezug auf das Reimgeschlecht außer acht, so in dem Chant nuptial du mariage de madame Renée . . . avec le duc de Ferrare (II, p. 85), dann in einem weiteren Chant nuptial (II, p. 96), in den „Complainctes“ (II, pp. 240—268), einigen Episteln (I, pp. 157, 236, 270) und Epitaphien (II, pp. 217, 231). Was Mannigfaltigkeit in den Rhythmen anlangt, so genügen seine Psalmen den höchsten Anforderungen.

c) Erörterung über das „Entstehen" der Ode.

Die ungemeine Bereicherung, die bewußt-künstlerische Handhabung der lyrischen Dichtung rechtfertigte die Einführung einer neuen Bezeichnung. Aber auch die Anhänger der Marotschen Schule, von der doch die Erneuerung der Lyrik ausgegangen war, erhoben ihre Stimme mit Recht, wenn sie einigen vollkommenen Produkten ihrer Lyrik diesen Namen „Ode" gaben. So preist Sibilet in seinem Art poétique (Paris 1548, fol. 57—58) Saint Gelais als Vorbild in der Odendichtung, wobei er einige schon 1545 veröffentlichte lyrische Lieder dieses Poeten als Beispiele für Oden anführt. Guillaume des Autels in seiner „Réplique aux furieuses défenses de Louis Meigret (Lyon, August 1550) gibt Ronsard zu, dieser habe die Ode am kunstvollsten gepflegt, und ein ganzes Werk darin geschaffen, auch habe er ihr zuerst die griechische Benennung beigelegt, sei aber nicht der erste Franzose, der Oden dichte, das sei vielmehr Des Autels Landsmann Bonaventure des Periers[1]). Der Verfasser des „Quintil Horatian" (Lyon, Februar oder März 1550), Barthelemy Anneau,[2]) nennt Saint Gelais als nachahmenswerten Odendichter, aber wenn er sich gegen die Einführung des Wortes Ode sträubt: Vray est que le nom Ode a esté incogneu comme peregrin et Grec escorché et nouvellement inventé entre ceux qui en changeant les noms cuydent deguyzer les choses: mais le nom de chant et chanson est bien cogneu et receu comme Francoys,[3]) so zeigt er, daß er das Streben der jungen Dichter, die Lyrik durch Werte des Erhebenden zu bereichern, nicht kennt oder nicht versteht, denn der antike, ehrwürdige Klang des Wortes „Ode" drückte gleichsam dieses Streben aus, er löste in dem Dichter Gefühle des Hohen und Ernsten aus.[4]) Der Name spielte so eine Rolle mit bei der Neuerung, wie man besonders aus folgenden Tatsachen ersieht: Peletier, der sich nicht als Neuerer aufwarf, wohl wissend, daß die französische Dichtung in der Ode nicht mit etwas wesentlich Neuem beschenkt wurde, verzichtet auf den Namen Ode als das weniger Wichtige. Er nennt seine Gedichte „Vers lyriques", eine

---

[1]) H. Chamard, L'invention de l'Ode ... Rev. d'hist. litt. 1899, p. 27.

[2]) H. Chamard, La date et l'auteur du Quintil Horatian, Rev. d'hist. litt. 1898, p. 54.

[3]) Joachim Du Bellay, Oeuvres ed. Marty-Laveaux I, p. 481.

[4]) Das Wort chanson tritt häufig in den Oden auf. u. z. in der allgemeinen Bedeutung unseres „Lied, Gesang". Auch Pindarische Oden heißen so, z. B. II. p 93: „Haste-toy donc de plier | Ta chanson trop poursuyvie ... Muse, ferner pp. 80, 95, 97, 98, 104, 108, 114, 134, 414, 427; ebenso bei Du Bellay t. I, Ode 3.

ebenso neue Bezeichnung für die gleiche Sache: Wir lesen in Sibilets Art poétique, fol. 56v „Le chant Lyrique, ou Ode (car autant vaut à dire) . . . und Du Bellay sagt in seiner Deffence et Illustration lib. II, cap. IV von den als nicht würdig angeführten Gedichten, sie seien „mieux dignes d'estre nommez chansons vulgaires, qu' odes, ou vers lyriques. Wir hören denn auch nicht, daß sich Ronsard durch die Veröffentlichung der Verse Peletiers verletzt gefühlt hätte, wie es später durch die Du Bellays geschah.[1]) Aber Du Bellay hatte jedes Gedicht der „lyrischen Verse", die er im März 1549 mit seiner „Olive" veröffentlichte, ausdrücklich mit dem Etikett „Ode" versehen. Im Vorwort „Au Lecteur" der Originalausgabe seiner vier Bücher Oden sagt Ronsard: „. . et osay le premier des nostres enrichir ma langue de ce nom, Ode, comme l'on peut voir par le titre d'une imprimée sous mon nom dedans le livre de Jacques Peletier, du Mans, l'un des plus excellens poëtes de nostre âge, à fin que nul ne s'attribue ce que la verité commande estre à moy (Bl. II, p. 10). Das Buch auf das sich Ronsard beruft, sind die „Oeuvres poétiques de Jacques Peletier du Mans" vom Jahre 1547. In diesen findet sich die „Ode de Pierre de Ronsart A. Jacques Peletier Des beautez qu'il voudroit en s'Amie" inmitten gleichartiger lyrischer Gedichte in Strophenform tatsächlich als einziges mit dem Titel „Ode" versehene französische Gedicht. Ronsard rechnete es sich demnach als ein Verdienst an, der Sache die neue Bezeichnung gegeben zu haben, was ja, wie wir sahen, nicht unwesentlich war. Das „Wort" Ode aber hat er in der französchen Literatur schon vorgefunden.[2]) Ronsard, der von der Einführung des „Namens" Ode redet, setzt sich mit dieser Tatsache nicht in Widerspruch.

B. Die Ode nach 1550 (bis 1552).

Gegenüber der „Ode" Ronsards, das fühlten die Neuerer, waren die Gegner mit ihren Ansprüchen nicht ganz im Unrecht, und so ließen sich die jungen Dichter veranlassen, zunächst die Odendichtung nur nach ihrer erhabenen Seite hin zu pflegen. Sie verfassen jetzt nur umfangreiche Oden in hohem Ton und stetiger Form. Die „copieuse diversité", deren Bewertung schon in den

[1]) Über diesen Zwist, bes. Binets entstellende Darstellung davon vergl. H. Chamard, L'invention de l'ode . . .

[2]) cf. H. Chamard, L'invention de l'ode . . . Rev. d'hist. litt. 1899, p. 30 und Paul Laumonier, L'Art poétique de Jacques Peletier . . Rev. de la Ren. 1901, p. 265.

früheren Oden nachgelassen hatte (s. p. 45 unten), tritt völlig in den Hintergrund: Es werden bis Ende 1552 nur strophische Oden verfaßt. Die Strophen bestehen aus nur einer Versart, dem Sieben- oder Achtsilbler. Die Zahl der Strophen ist sehr groß. In der mit der Übertragung des 4. Buches der Aneïde beginnenden Gedichtsammlung Du Bellays vom Jahre 1552 erschienen drei Oden: Au Rev. Cardinal Du Bellay (II, p. 45), Au Seigneur des Essars sur le discours de son Amadis (II, p. 49), Ode Pastorale à Bertrand Berger . . . (II, p. 57), welche alle drei in Siebensilblern gedichtet sind, und zwar umfaßt die erste 18 achtzeilige, die zweite 30 zehnzeilige, die dritte 14 sechszeilige Strophen. Die drei im „Tombeau de Marguérite de Valois (März 1551) veröffentlichten Oden von Ronsard bestehen aus 15 Strophen zu je 8 (II, p. 308), 40 Strophen zu je 12 (II, p. 313), 20 Strophen zu je 6 (IV, p. 115) Siebensilblern. Die weiteren fünf mit den „Amours“ Ende September 1552 herausgegebenen bestehen aus 15 Strophen zu je 9 (II, p. 295), 56 Strophen zu je 6 (II, p. 299), 16 Strophen zu je 6 (II, p. 332), 7 Strophen zu je 17 (II, p. 335) Achtsilblern und 14 Strophen zu je 8 (II, p. 338) Siebensilblern. Die beiden Pindarischen Oden: die Ode de la paix (II, p. 23), die Ronsard im April 1550 seinen „Vier Büchern“ folgen ließ und die Ende September 1552 herausgegebene Ode à Michel de l'Hospital (II, p. 68) mit 10 Triaden zu je 50 Versen und 24 zu je 34 Versen stellen die 13 vorausgegangenen Pindarischen Oden in den Schatten.

Diese Oden sind Lobeshymnen auf die hohen Protektoren und Verteidiger der jungen Schule. Hoher Gedankenflug, ein erhabener Ton und stolzes Selbstgefühl zeichnet sie aus. Im besonderen charakterisiert sie Verachtung des unwissenden Volkes, scharfe Polemik gegen die Angreifer, die Anhänger der Marotschen Schule. Das Verhältnis zu den Vorbildern ist ein unabhängiges: An Horaz klingen in Du Bellays Oden nur noch vereinzelte Verse an. Der mythologische Stoff wird virtuoser verwendet und verarbeitet als vordem.

Es werden reiche antike Stilmittel gebraucht: dunkle mythologische Hindeutungen, Metaphern und Beispiele und sehr viel Antonomasien. So heißt es II, p. 323: Der Engel lud den Körper Margaretens auf den Rücken

Comme fut l'Athenienne
Sur l'eschine thracienne.

Es bedarf wohl einiger Überlegung, um Boreas und Oreithyia (Ov. met. VI, 682 ff.) zu erkennen. Gegen die Anklagen der Unverständlichkeit verschloß man sein Ohr. Du Bellays eigene Worte bezeugen dies:

L'ignorant populaire
A qui rien ne peut plaire
Sinon ce qu'il entend (A Mme Diane de Poitiers II, p. 183).

Und daß sich Ronsard über den Eifer seiner Freunde Jean Martin und Nicolas Denisot sonderlich gefreut hätte, die die Oden durch Kommentare[1]) einem größeren Publikum verständlich machen wollten, ist nicht anzunehmen. Er hätte seine Oden ja selbst am besten erklären können, wenn er gewollt hätte, was er ja höchstwahrscheinlich im Jahre 1553 auch getan hat.[2]) Aber bis 1552 dachte er nicht daran, ungelehrten Lesern entgegenzukommen.

Diese Oden der Jahre 1550 bis 1552 fügen sich einer viel engeren Definition, als die der „Vier Bücher" Ronsards. Sie bedeuten einen hohen seelischen Aufschwung des Dichters. In ihnen kommen die ästhetischen Werte des Erhabenen zum Ausdruck, nur die des Schönen darstellende Lieder, Liebeslieder in spielendem Ton nennt Ronsard jetzt Chansons (I. pp. 81, 377). Sie knüpfen somit an die „Ode" Du Bellays vom Jahre 1549 an (s. o. p. 32) und damit an die frühesten Bestrebungen Ronsards in der Odendichtung (s. o. p. 14). In ihnen hat die vom Anfang an in der Ode liegende Tendenz zum Erhabenen den Höhepunkt erreicht.

Bald jedoch, vom Mai 1553 ab, gibt Ronsard wieder anmutige Liebeslieder als „Oden" heraus. Aber die „Ode" der Jahre 1550—52 behält für den weiteren Verlauf des Werdeprozesses der Dichtungsart eine hohe Bedeutung.

---

[1]) cf. Rev. d'hist. litt. X, p. 266 ff. und XI, p. 448, Anm, 2.
[2]) cf. Rev. d'hist. litt. XII, p. 252, Anm. 1.

Teil II.

Die Mythologie.

A. Die Mythologie in der Vorrenaissance.

Wie in der Einleitung angedeutet, waren die Gestalten der antiken Göttersage im Mittelalter allmählich aufgenommen worden und hatten das Phantasieleben gefördert und die Vorstellungen veredelt. Sie wurden mehr und mehr zum Lebensbedürfnis einbildungskräftiger Geister, die Empfindungen, die ihre Seele bewegten, in schönem Gewand mit lebendiger Anschaulichkeit darzustellen.[1]) Folgende Beispiele aus Clément Marots Werken seien hier zur Verdeutlichung angeführt: Dieser stellt dar, wie die Seele eines von zwei Liebenden nicht will

de Charon nautonnier
Passer le fleuve . . .
Aller ne veult aux champs delicieux
Ains veult attendre au grand port stigieux
L'ame

des anderen, ohne die sie auch im Jenseits nicht sein mag (II, 96); oder er sagt: Die Prozesse, ces bestes, stammen von der großen siebenköpfigen Hydra, die sie zur Zeit des bösen Kain in Thracien gebar. Daher ihre Natur, sich immer neu zu erzeugen, wie jenem Ungeheuer an Stelle jedes abgeschlagenen Kopfes sogleich sieben andere wuchsen (I, p. 54). In dem allegorischen Gedicht „Le Balladin", I, p. 107 ff., sagt er: Nachdem „Symonne" (der römische Glaube) dunkle Zeiten hindurch geherrscht hatte, brachte Apollo mit seiner Gnade das Licht, und „Christine" (die reine Lehre) erstrahlte wieder in der alten Schönheit.

So hatten die Dichter ohne jede besondere Absicht, fast unbewußt, aus ihrem Inneren heraus diese Gestalten aufgenommen und verarbeitet, ihren Vorstellungen angepaßt (die Gottheiten werden entweder als Symbole oder als Personifikationen von abstrakten Begriffen konzipiert: Pallas ist die Repräsentantin der Weisheit, Juno die des Reichtums und der Pracht, Mars stellt den Krieg

[1]) cf. Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Litt. seit Anfang d. 10. Jh., Bd. 1, p. 82—84 und Wagner, op. cit., p. 17 ff.

dar, Luna wird die Gottheit des Wankelmutes und der Unzuverlässigkeit usw.) und dem christlichen Weltbild eingegliedert: Bis zu Clément Marot trägt die Mythologie den Charakter eines in die Hierarchie der mittelalterlichen Phantasiewelt Eingeordneten: Gott ist der allmächtige Herrscher über alles; ihm zunächst steht dame Nature (I, p. 84), seine Tochter (II, p. 117), die ouvrière sacrée (II, p. 206); deren Erzpriester ist Genius (I, p. 19); Paix heißt die Tochter Jesu Christi (I, p. 146); Dame Fortune ist die Schwester der Mort (II, p. 141) usw.

Aber die Mythologie tritt nun als etwas für sich, etwas Besonderes hervor, als die „fable ancienne" (I, p. 118), die Erfindung der alten Dichter (s. u. p. 55 f.). Doch, um mit der christlichen Vorstellungswelt in fühlbaren Widerspruch zu treten, dazu hatte sie noch zu wenig antik-heidnisches an sich. Die Gottheiten sind, wie in der vorausgehenden Zeit des Mittelalters ihres Nimbus entkleidet, vermenschlicht, erniedrigt, umgestaltet, — modernisiert worden. So zeigt Marot den hohen (II, p. 10) Jupiter, wie er, einmal von Geschäften frei, auf die Erde herabschaut. Dort keifen Douleur und Volupté, deux dames impudentes gegen einander. Er steigt herab, packt sie bei den Haaren und schlägt sie mit den Köpfen zusammen (I, p. 118); der Hofdichter stellt bei der Krankheit des Königs Pallas pasle et fort descirée dar, Mars tout marry, sa personne empirée, | En appelant Atropos trop irée, Phöbus in eigener Person va par les préaux herbus | Herbes cueillir . . . | Pour faire au Roy l'heureuse medecine (II, p. 116). Venus aux yeux verts (II, p. 82) ist die Gottheit der sinnlichen Liebe. Ihr Sohn Amor oder Cupido, der eine wichtige Rolle inne hat, ist ein grausamer Knabe, der die Menschen betrügt (II, p. 14), der mit verbundenen Augen die Herzen mit seinen Pfeilen trifft; die Liebenden bilden sein Heer. Die Dichter sind Apollos Gefolgsleute (I, p. 171) oder dessen Kinder (I, p. 58; IV, p. 188). Der Mensch stirbt durch das Gift der Atropos (I, p. 131) u. s. f.

Wie weit man dabei noch von irgendwelchem Verständnis für die antike Mythologie entfernt war, das erkennen wir am deutlichsten, wenn wir die Ansicht Jean Lemaires hören, des sich der umfassendsten Kenntnis der Sage erfreuenden Dichters der Vorrenaissance, der in seinem vielgelesenen Werk:[1]) Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye darüber reflektiert, wobei er auf den antiken Methoden der Mythendeutung fußt.

Lemaire sieht in der Darstellung, wie sie die alten Dichter geben, einmal tendenziös entstellte geschichtliche Wahrheit, die er aus seinen „authentischen" Autoren zu kennen glaubt,

[1]) Es wurde von 1512 an sehr oft gedruckt.

z. B. sagt er I, p. 114, nachdem er über die Erbauung Trojas durch Neptun und Apollo, die Erstürmung durch Herkules und die Bestrafung des wortbrüchigen Laomedon referiert hat: Toutes ces menteries et fictions Greques, sont bien aisees à mespriser et annichiler par vne seule autorité de nostre acteur Manethon, lequel dit ainsi: Hercules Amphitryonis nascitur anno VI. Amenophis, tertii Larthis Aegyptii: vixitque annis LII et periit igne, Primus ex maximis piratis. Par laquelle tant brieue autorité et tant pleine de sentence. il appert, que si les Grecz pleins de mensonge et de vanniloquence, attribuent les tiltres et les gestes du grand Hercules de Libye, tant vertueux Prince à cestuy cy (comme certes ilz font) cest faulsement et à tort: attendu que ledit Grec. nestoit autre chose fors vn Pirate, larron et escumeur de mer, homme de tresmauuaise vie, et qui mourut meschamment. Comme celuy qui ne faisoit sinon piller, rober et rauir nobles femmes par tout les riuages de la mer: si comme Hesionne et Medee, et assez dautres. Et qui tua Laomedon sans lauoir deffié. Et surprint Troye à despourueu, sans la sommer, et non pas par tiltre de iuste guerre, mais daguet, et de nuict, comme font larrons nocturnes pour le pillage. Oder er hält die Sage für in poetische Bildersprache gehüllte Tatsache: I, p. 157, der den Achill im Zorn verfolgende Xanthus ist ein durch die große Zahl von Toten überfließender Strom; I, p. 97, Xanthus und Kreusa sind das Herrscherpaar über ein am Xanthus und an der Quelle Kreusa gelegenes Königreich. Ihre Tochter ist die „Nymphe“ Oenone, denn „Nymphes sont dites toutes nobles pucelles ou femmes tendres et delicates“ (vgl. ferner I. 270ff; I, 115; I, 158; II, 38; II, 192). I, p. 107: König Tros führte Krieg gegen Jupiter III. von Kreta, der in seinem Wappen einen Adler führte. Sein Sohn Ganymed, der dem Vater ins Feld gefolgt war, wurde von Jupiter gefangen genommen. Et a ceste cause, les poëtes ont trouué occasion de feindre, que l'enfant allant à la chasse, fut rauy par un aigle, et emporté au ciel. Si le feit Jupiter eschanson des Dieux. II, p. 21, erzählt Lemaire: Jupiter III., König von Kreta, verliebte sich in die Gattin des Königs Tyndarus von Laconien. Er schmückte sich und machte sich gefällig wie ein Schwan: die Dichter sagen, er verwandelte sich in einen Schwan. Er redete schmeichelnde Worte — die Dichter: der Schwan sang. Ebenso erklärt er sich die Sage von Europa, II, p. 103.

Schließlich haben die Dichter nach Lemaire ihren Bericht mit selbständig erfundenen Fabeln und personifizierten Abstrakten ausgestattet: so heißt es II, p. 168: A bon droit feint le poëte Homere que le beau Paris fut soustrait de la

bataille par la Deesse Venus: cestadire par la mollesse; II, p. 169: Homer habe damit, daß er auf die Seite der Trojaner Venus gestellt habe, ausdrücken wollen, que lesdits Troyens estoient plus adonnez à délices et à mignotises luxurieuses que nestoient les Grecz. Und Juno und Pallas standen bei den Griechen, pource quilz estoient bons gendarmes. Et auoient richesses qui est designee par Iuno: et prudence de guerroyer, qui est signifiee par Pallas (vgl. bes. I, pp. 231—247).

Darüber daß die Leute in jenen Zeiten Personen der Königshäuser[1]) nach dem Tode göttliche Ehren zuteil werden ließen, macht Jean Lemaire sich lustig: II, 230 Helena wurde zu einer unsterblichen Göttin gemacht „car autrement il eust semblé quon luy eust fait tort et iniure", da ja ihre Brüder Kastor und Pollux, ihre Nachbarin Io in Ägypten, Europa in Kreta, ferner Iphigenia und Medea als Götter verehrt wurden. Die Fabelsucht der Dichter trage an solcher Götzendienerei ein gut Teil Schuld: So habe sie die auf dem Meer umgekommenen Brüder Kastor und Pollux an den Sternhimmel versetzt und dadurch die zu Idolatrie neigenden Heiden veranlaßt, diese im Seesturm anzuflehen (II, pp. 41 und 233).

Die Mythologie ist also für Lemaire die Geschichte schmückende Erfindung der Poeten und zwar wollen diese damit gefallen und belehren. — Gefallen — auch Lemaire, der „Geschichtsschreiber", schließt sich doch immer wieder an die Darstellung der Dichter an. So beschreibt er breit und wohlgefällig die Götterhochzeit auf dem Pelion, obgleich es für ihn feststeht, daß lassemblee de tant de Dieux, Demydieux et Heroës selon le sens historial, ne signifie autre chose, fors la congregation des parens de lespoux et de lespouse, lesquelz estoient tous Roys, princes et grans seigneurs, et aussi Roynes, Dames et damoiselles . . . Et le grand appareil supernaturel qui y fut fait, denote que toute planté de biens y estoit à labandon (I, p. 271). Er bringt als entstellt abgewiesene Erzählungen der Dichter später wieder, z. B. läßt er Phöbus-Apollo auf der Götterhochzeit sprechen, I, p. 262: le sang Troyen est coustumier de faire iniure aux hautes maiestez des Dieux. Et qui ainsi soit, iay icy pour tesmoings autentiques mon oncle le Dieu Neptune Roy de la mer, et mon frere le trespreux Hercules, auec ma propre experience. Car... Was er von diesem Herkules früher gesagt hat, scheint er hier absichtlich zu vergessen.

Und auch Lemaire will sein Publikum belehren. Die Sagen sind bei ihm alle da, I, p. 277ff., werden die von Aktäon, Niobe, Arachne, Antigone, der Tochter des Laodamas, Semele, Herkules,

[1]) Jupiter, Juno, Herkules sind nach Lemaire nur Titel oder Beinamen von Fürstlichkeiten, cf. I, p. 81 und 87.

eingeflochten. Es bleibt keine, die er nicht wenigstens streifte. Er trägt in lehrhaft-wichtigem Tone vor: Er ist immer bereit zu erklären und den Leser über die Verhältnisse auf dem antiken Olymp zu informieren, z. B. I, p. 206: Et de lisle de Lemnos, qui est lune des Cyclades, partit le boiteux Vulcan Dieu du feu, lequel est feure des Dieux, et forge les foudres de son pere Jupiter, tant en ladite isle, comme au mont Etna de Sicile. Er kommt auf Angeführtes zurück: Von dem I, p. 124 erzählten unheilkündenden Traum der Hekuba berichtet er I, p. 265 nochmals.

Die mittelalterliche Ansicht Lemaires über die Mythologie ist, weniger vertieft, auch die der übrigen Dichter der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, z. B. die Marots erfahren wir aus dem Vorwort zu seinen Psalmen, wo er sagt (IV, p. 60):

> Icy (in den Psalmen) n'est pas l'aventure d'Enée
> Ne d'Achilles la vie demenée;
> Fables n'y sont plaisantes mensongeres,
> . . . . .
> Ce n'est pas cy le poëte escrivant
> Au gré du corps à l'esprit estrivant . . .

B. Die Mythologie in der Ode bis 1550.

a) Als Element des Stils.

Mit der Einführung der Ode trat ein plötzlicher Umschwung in der Behandlung der antiken Sage ein. Ronsard und Du Bellay nehmen hier den mythologischen Stoff weniger als solchen, als eine Welt schöner Vorstellungen auf. Er dient vielmehr als Mittel zum Zweck, weil er in der Form, wie er bei den antiken Lyrikern vorlag, sich vortrefflich eignete zu Umschreibungen und als gelehrten Aufputz in Vergleichen, Bildern, Beispielen usw. Deshalb auch schloß man sich bei all dem eng an das Vorbild an.

Über die Antonomasien bei Du Bellay ist oben p. 27—28 gehandelt worden. Die Beispiele, die er da anführt, wo er den häufigen Gebrauch dieser Redefigur dem Dichter anrät, sind bezeichnenderweise alle der Mythologie entnommen. Er entlehnt die meisten Horaz, und zwar fand er sie dort teils fertig vor. Er sagt für:

Jupiter	le Pere I, 11, Z. 34; II, 10, 13;	cf. pater carm. 1, 2, 2; 3, 29, 44.
	le pere des Dieux I, 3, 25; II, 9, 70;	„ divum pater c. 4, 6, 22.
die Giganten	les fils de la Terre I, 7, 53;	„ Telluris juvenes 2, 12, 7.
Venus	la Cyprienne II, 3, 48;	„ diva potens Cypri 1, 3, 1.
	la joyeuse Cyprienne I, 5, 28;	„ quae beata diva tenes Cyprum 3, 26, 9.
Paris	en Ide . . . au juge berger I, 5, 71;	„ Pastor . . . navibus Idaeis 1, 15, 1; judex 3, 3, 19.
die Leier	ornement . . . de Phoebus II, 9, 61;	„ decus Phoebi 1, 32, 13.
	coquille dorée II, 14, 13;	„ testudo 3, 11, 3 usw.

Teils lagen sie dem Stoff nach vor, besonders in den Epitheta, wobei Du Bellay nur den Namen wegließ, z. B.:

Dieu tonnant I, 9, 61;	cf. tonantem . . . Jovem carm. 3, 5, 1.
le Roy des Dieux II, 10, 46;	„ rex deorum . . . Juppiter 4, 4, 2.
des Dieux le souverain II, 15, 19;	
Du ciel la majesté puissante I, 5, 68;	
pere tonnant I, 10, 4;	
la vierge aux forêts tant cogneue;	„ silvarum potens Diana c. saec 1; virgo 3, 22, 1,
Neveu d'Atlas II, 14, 1;	„ Mercuri, facunde nepos Atlantis 1, 10, 1.
ce furieux dieu I, 12, 13;	„ torvo Marti 1, 28, 17.
Le portier abboyant II, 14, 25;	„ Janitor aulae Cerberus . . .
les trois abbois I, 7, 35;	„ ore trilingui 3, 11, 16 und 20.
le brave Roy de Thrace I, 7, 42;	„ Thracis Lycurgi 2, 19, 16.
la main triste et pasle II, 1, 68;	„ Pallida mors 1, 4, 13.

Oder sie sind stofflich Ovid, Vergil, Homer, oft auf dem Umweg der französischen Dichtung der Vorrenaissance, entnommen. So heißt Achilles I, 6, Z. 42: le fort Gregeois, Äneas II, 12, 28: ce grand Troyen pitoyable, Odysseus II, 7, 37: Le sage Grec, dont le parler Sembloit aux neiges hyvernales oder II, 12, 1: celuy . . . Qui vid maints peuples estrangers Apres avoir donné en proye Les murs de la fatale Troye, Diomedes II, 3, 47: celuy qui en combattant Blessa Mars et la Cyprienne, Bachus I, 1, 25: cestuy-là qui pour mere Eut la cuisse de son pere, Le Dieu des Indes vainqueur I, 7, 9: le deux fois né, L'indique Dieu. Bezüglich der Variation in den Bezeichnungen bemüht sich Du Bellay mit bestem Erfolg seinem Vorbild zu gleichen. So heißen die Musen: I, 13, Z. 47: Les soeurs du mont deux cornu, II, 9, 69: Pucelles, Race du Pere des Dieux, II, 1, Z. 31: De Phoebus la saincte bande, II, 6, 48: le sainct College; Amor ist I, 5, 54: L'enfant qui surmonte les dieux, I, 5, 99: l'ennemi humain II, 3, 31: l'archer qui blesse le coeur, II, 13, 30: der jeune archer malicieux, Qui blessoit la terre et les cieux.

Auch Ronsard bedient sich in überaus reichem Maße der Antonomasie, aber er betrachtet sie nicht einseitig als Schmuckmittel und geht bei deren Gebrauch nicht über seine Vorbilder hinaus (s. o. p. 10 und p. 37—38); Er verwendet Umschreibungen auch als Epitheta neben dem Namen wie die antiken Vorbilder. Er häuft sie nicht, sondern streut sie gelegentlich ein, um dem Abwechslungsbedürfnis zu genügen. Die Musen paraphrasiert er mit: II, p. 128, VII, p. 192: les soeurs, II, p. 127: les neuf soeurs, p. 460: des Soeurs qui sont neuf, p. 209: les saintes Soeurs, p. 251 und 409: les soeurs compaignes, p. 426: pucelles, p. 254: la trope, que guide Calliope, p. 414: tes (Phöbus') compaignes, p. 244: divin troupeau qui les eaux de Pegase tenez et le coupeau du chevelu

Parnasse. Mehrmals werden auch umschrieben: Minos, II, p. 141: du juge audacieux, p. 152: le juge supreme des ombres, p. 431: le juge irrevocable; der Unterweltsstrom: p. 447: Les flots tant redoutés des dieux, p. 431: Le lac neuf fois entrelassé, p. 210: la mare de tristesse, p. 465: du doux fleuve oblivieux, p. 257: du grand fleuve oblivieux; Charon, II, p. 141: le batelier qui garde le port d'enfer, p. 431: du nautonnier fier, p. 264: l'avare nautonnier; Amor, Venus, Apollo.

Ronsard und Du Bellay führten die Mythologie ferner ein, um den Stil mit gelehrten Anspielungen, mit Beispielen, Bildern, Vergleichen usw. auszustatten. Sie handeln unter der faszinierenden Wirkung, die die alte Gelehrsamkeit damals allgemein und auf sie in besonderem Maße ausübte und die sich in Du Bellays Satz kundgibt: qu'il n'y (in der Ode) ait vers où n'apparoisse quelque vestige de rare et authentique erudition (Deff. et Ill. l. II, c. 4). Von den 29 Oden Du Bellays vom Jahre 1549 fehlt die Mythologie in keiner. So schmeichelt Du Bellay, II, 6, dem Herzog von Monmorency, dieser sei dem König, was dem Atlas bei seiner Mühsal der ablösende Herkules war, was dem Herkules Theseus, als dieser die Wunden der Hydra durch Feuer unfruchtbar machte und dem Jason auf seiner Meerfahrt der zuverlässige Typhis. Am Ende dieser Ode stellt er die beiden Zwillinge, die ihre Sterne gnädig über das Meer leuchten lassen, in Parallele mit zwei durch Tapferkeit dem Reiche voranleuchtenden Großen (s. noch II, 10, Z. 21 [cf. carm. 3, 4, 77f.] und II, 10, Z. 31ff. [cf. c. 3, 4]). Ronsard wünscht II, p. 459: der Dieb seines Horaz möge von solcher Raserei ergriffen werden, daß er wie Pentheus zwei Sonnen am Himmel zu sehen glaube. Er sagt II, p. 472: Die große Kybele erregt ihre kastrierten Diener nicht so, noch Bacchus, noch Phöbus die ihrigen wie der Zorn die Seele entflammt (c. 1, 16, 5ff.) oder II, p. 463: Wenn Amor seine verlöschte Fackel im Atem des Riesen entfacht hätte, der kaum den auf ihn geschmetterten Ätna aushält und dem Dichter damit das Herz entzündet hätte, wie der Pasiphae, so hätte er ihn nicht so entflammt, wie Kassandras schönes Gesicht, ihr Mund und ihre Augen.

Du Bellay bedient sich mythologischer Methaphern, wenn er II, 16, 5 und II, 4, 1 einen Mißerfolg mit Anspielung auf die Ikarussage einen Fall nennt (cf. carm. 4, 2, 1f.), wenn er das Vergessen als ein Ertränktsein des Ruhmes in den Wassern der Vergessenheit hinstellt: II, 16, 37 (cf. c. 4, 8, 25). Der Dichter macht die Wälder und die Felsen aufhorchen: II, 9, Z. 51ff. (cf. c. 3, 25); Der Krieg ist ein Wüten der Erinnys: II, 8 Ende (cf. Ovid, Met. I, 241). Der Tod wird als ein Werk der Parze dargestellt: I, 9; II, 7. Der

Zustand des Gestorbenseins ist ein Irren am Ufer des Acheron, der nicht wieder überschritten werden kann: I, 13, 47 (cf. carm. 2, 20, 8). Das Dichten liegt der Muse des Dichters ob oder einer der neun. Diese singt die Ode oder begleitet ihren Gesang auf der Laute: I, 11; II, 9, Str. 17; II, 12, Z. 9; II, 13, 37. Ronsard sagt, um die Tatsache darzustellen, daß dem Menschen neben Leid auch Freude beschert ist, II, p. 400: Nicht immer schießt der zornige Phöbus, die Griechen zu quälen, seine Pestpfeile in deren Lager, sondern manchmal spielt er auf der Harfe: II, p. 400 (cf. carm. 2, 10, 18f.), – daß der Tod nicht rückgängig gemacht werden kann: Diana konnte ihren teueren Hippolyt nicht aus der Unterwelt zurückholen noch Theseus seinen Freund: II, p. 401 (cf. carm. 4, 7, 25ff.). „Zum Dichter geboren sein" nennt er „von der Muse bei der Geburt mit wohlwollendem Auge angeblickt werden": II, p. 395 (cf. carm. 4, 3, 1f.). Die Tatsache, daß der Dichter nicht nach irdischen Gütern und Ehrungen strebt, stellt er bildlich dar:

Jamais les Muses peureuses
Ne voudront le premier
De laurier, fust-il premier
Aux guerres victorieuses. II, p. 395.

Bei Ronsard kommen die Pindarischen Metaphern hinzu (s. o. p. 37) und analog nach diesen selbständig geschaffene, wie II, p. 216, wo er „France", von Apollo geschwängert, Söhne gebären läßt, deren Kunst die Mutter mit höchstem Ruhm bedecken werde.

Man führt Einzelheiten aus der Sage an, so wenn Du Bellay I, 7 Bacchus' Haupt von grünem Lorbeer umkränzt schildert (cf. c. 3, 25, 19f. und 4, 8, 34) und seinen Wagen von Tigern gezogen, die sich nur widerwillig ins Joch spannen lassen (cf. c. 3, 3, 13), wenn er bei der Erwähnung mythologischer Geschichten von diesen mehr erzählt, als der Zweck der Anführung erheischt: I, 5, Z. 27 vergleicht er zwei Damen mit den Grazien, wobei der Leser gleichzeitig erfährt, daß diese der Venus blühende Kränze winden und mit deren Begleiterinnen auf blumiger Wiese tanzen.

Die Umschreibung erscheint oft geradezu als Vorwand, um mythologisches Wissen anbringen zu können und um dunkel zu werden.

Ronsard kramt Gelehrsamkeit aus, wenn er sagt II, p. 397:

On dit que cil qui r'anima les terres,
Vuides de gens, par le jet de ses pierres
(Origine de la rude
Et grossiere multitude),
Avoir aussi des diamans semé
Dont tel ouvrier fut vivement formé,
Son esprit faisant cognoistre
L'origine de son estre

oder wenn er seiner Leier das Attribut gibt (II, 397):

De qui jadis le Thracien Orphée
Faisoit arrester les vens
Et courir les bois suyvans,

wenn er Sagen einschaltet und dabei ausführlicher wird als das Vorbild (s. o. p. 41), wenn er Blumen und Heilkräuter aufzählt, die in der Sage eine Rolle spielen, II, p. 124:

Le moly et la panacée,
Et l'herbe que Medée avoit
Quant reverdir elle devoit
D'Eson la jeunesse passée;
Et celle qui boutonne aussi
Sur le plus haut du froid sourcy
Du Caucase, étant enfantée
Du poumon toujours s'allongeant
Que l'aigle eternel va rongeant,
Cruel bourreau de Promethée;
Et l'herbe laquelle changea
Glauque si tost qu'il la mangea,
Le faisant immortel d'un homme,
Qui, par la mer, entre les Dieux,
Ne craint que le temps odieux
La suite de ses ans consomme.

Vgl. noch II, pp. 230, 416, 419. —

Es ist hier anhangsweise ein Wort über die Namen der Sagenfiguren zu sagen. In der Vorrenaissance hatte man seine Lust an den Namen und stellte sie zur Schau. Jean Lemaire weist die ganze Fülle der mythologischen Benennungen auf, so, wo er die Götter aufzählt: I, p. 204ff., VI, p. 194. Er belehrt die Leser eifrig: Minerue, laquelle autrement se nomme Pallas, ou Bellona I, p. 240; III, p. 134, la clere Deesse Diane, quon appelle autrement Phebe ou Luna: I, p. 206, Phebus Apollo autrement appellé Sol: I, p. 261. Er nennt die Namen der vier Rosse des Sonnenwagens: I, p. 296, der vier Sirenen: I, p. 218, der Musen, der Grazien, der Parzen usw. Bei Clément Marot ist ein Prunken mit Namen nicht mehr fühlbar, nur eine Stelle deutet noch darauf hin: une femme qui appellée est Renommée ou Fame: II, p. 30. Andrerseits aber erzielte man Abwechslung durch Verwendung der unterschiedlichen Bezeichnungen: Die Göttinnen der Anmut heißen bei Marot bald „Graces", bald „Charites", die Sonne heißt Phebus oder Sol (IV, pp. 202, 207) oder le cler Titan (IV, p. 200). Er folgt Horaz unbewußt, wenn er den Gott der Dichtkunst meist „Apollo" nennt, „Phöbus" sagt er gewöhnlich nur, wo es sich um den Sonnengott handelt.

Ronsard in der Reaktion gegen die Marotsche Schule strebt anfangs jeden Aufwand an antiken Namen zu vermeiden, s. o. p. 10. Damit geht ihm die Möglichkeit der Variation verloren. Aber bald kehrt er um und schreckt nicht mehr vor einer Vielheit von Namen zurück. Diese sind reichlich vorhanden: die der einzelnen Musen, der Name „Apollon“ treten auf. In dem Gedicht A Phoebus II. p. 122 überschüttet Ronsard, Kallimachische Hymnenpoesie nachahmend, den Leser mit einer ganzen Flut antiker Namen:

O pere, ô Phoebus Cynthien,
O sainct Apollon Pythien,
Seigneur de Déle la divine,
Cyrenean, Patarean.
Par qui le trépie thymbrean
Dessous la Custode devine (cf. Hor. carm. 3, 4, 61 ff.).

Er hat jetzt ein anderes Prinzip, nämlich, sich lediglich an die lateinischen Bezeichnungen zu halten. Die griechischen in der Vorrenaissance gebrauchten verbannt er.

Du Bellay handelt unter dem Einfluß des Ronsard der ersten Oden, wenn er, die Schönheit der Worte verachtend, die antiken Namen grundsätzlich reduziert. Er verfällt dabei wieder ins Extrem: in der Anspielung auf Enkelados stand bei Horaz der Name des Ätna, carm. 3, 4, 75:

nec peredit
Impositam celer ignis Aetnam.

Du Bellay entfernt auch diesen, I, 11, 47:

cestny-là dont le dos grand et large
Soustient d'un mont la trop pesante charge,

II, 5, 49:

Le mont qui fut envoyé
Dessus le dos foudroyé.

Ebenso muß in der auf Prometheus der Name des Vaters Iapetus weichen, carm. 1, 3, 27:

Audax Iapeti genus
Ignem fraude mala gentibus intulit;

II, 10, 24:

toy . . . qui en vain te repens
Du larrecin de la flamme celeste

I, 11, 43:

le rapteur du saint feu.

In den Übertragungen läßt er mythologische Namen weg (s. p. 22 o.). Er vermeidet die Namen der Musen: wo Horaz eine der neun Musen beim Namen anruft, wendet sich Du Bellay an „seine Muse“ oder an „die Muse“ II, 6, 3 (cf. carm. 1, 12, 2) und II, 9, 1 (cf. c. 4, 3, 1). Apollo heißt bei Du Bellay lediglich „Phebus“; der Liebesgott, bei Horaz meist Cupido, hat nur den einen Namen

„Amour“; Athena erscheint als „Pallas“: II, 16, 36, bei Horaz und in der Vorrenaissance hieß sie auch „Minerva“; die Riesen, die den Himmel stürmen wollten, werden nur „Geans“ genannt; Horaz hatte für sie sowohl die Bezeichnung „Giganten“ wie „Titanen“. Apollos Schwester, die bei Horaz unter nicht weniger als fünf Namen auftritt, wird immer umschrieben. Die Todesgottheit, die als „Atropos“ in der Vorrenaissance häufig auftrat, heißt nur la Parque.

b) 1. Als Element des Stoffes.

Die angemessenste Verwendung der Schöpfungen der antiken religiösen Phantasie hat J. Peletier gefunden. Er geht von allen Dichtern der Plejade am zartesten und taktvollsten mit der Mythologie um und kommt so dem darin verkörperten antiken Geist am nächsten. Seine kühle Verständigkeit hieß ihn die Extreme meiden, zu denen der Eifer die junge Schule verleidete. Er verschmäht die Mythologie als äußeren Zierrat des Stils. Nur in einer aus Vergils Georgica entnommenen Stelle behält er die Umschreibung bei. Apollo heißt p. 90:

toy Berger qui pres d'Amphryse
D'Admete gardas les brebiz.

Vergl. Georg. III, 2: Pastor ab Amphryso.

Anspielungen, schmückende Beispiele und Vergleiche läßt er als pedantische Gelehrsamkeit fast völlig aus dem Spiel. Die mythologischen Metaphern, in denen die Dichter vom Tod, von der Dichtkunst redeten, sind bei ihm nicht vorhanden. Er gebraucht den mythologischen Stoff mit berechneter Mäßigkeit. In vielen Oden ist dieser völlig abwesend. Peletier nimmt von den Mythen nur auf, was als Natursymbolik, als personifizierte Naturgewalten aufgefaßt werden konnte und so in der Seele des Franzosen des 16. Jahrhunderts poetisches beseelendes Anschauen auszulösen vermochte. Er stellt die fruchtbaren, die Gewächse zeugenden Frühjahrsregen dar, p. 86:

L'Air tout puissant qui toutes choses cree
Descend d'enhault, affin qu'il se recree
Dans le giron de son espouse nue
Desirant sa venue.
Ja par amour l'un avec l'autre rit,
Et ce grand corps baise, embrasse, et cherit
De sa rosee un corps non gueres moindre;
Et la liqueur infuse se pourrit,
Dont toute espèce augmente et se nourrit:
Ja les sions et plantes on voit poindre,
Tout par ce doux conjoindre. (cf. Vergil, Georg. II, 325—27).

Von den im Sommer häufigen Gewittern redet er mit folgenden Worten, p. 91:

En Esté souvent se courrousse
Jupiter encontre la Terre
Et de main foudroyante pousse
Ca bas un esclatant tonnerre (cf. Georg. I, 328).

Die heißeste Zeit des Jahres bestimmt Peletier durch die Verse p. 89:

Phebus par ses journelz travaux
Monté au Tropicque estival,
Desja attele ses chevaux
Pour s'en retourner contreval.

Angesichts der Schilderung der Sommerhitze zeigt ihm seine Einbildungskraft eine im kühlen Wald verborgene Felsenquelle, p. 92:

Maintes Nymphes s'y baignent
Seurement toutes nues,
Sans que point elles craignent
D'estre de nul congnues.

Die furchtsamen Najaden beklagen sich bei Phöbus, wenn das Wasser der Quellen und Bäche zu versiegen droht. In der Luft tummeln sich Zephirwinde (pp. 87, 89). Vogelgesang stellt Peletier dar, p. 87:

Progne gemit son Ithis: Philomelle
En regrettant sa fortune comme elle,
Contre Teree incestueux cacquette
De sa neuve languette.

Peletier zieht nur wenige bekannte Figuren und Erzählungen an, wobei er sich an die Georgica Vergils anschließt. Deutlich und klar, denn Klarheit ist ihm oberstes Gebot in der Dichtkunst[1]), erklärt er dem Leser: Der Frühling und seine Rosen sind der Venus heilig (pp. 86, 88, 94), der blonden Ceres (p. 89), der Sommer mit seinen Ähren (pp. 89, 90, 91, 94), die Trauben des Herbstes sind dem Bacchus geweiht (pp. 92, 94) und im Winter herrscht Äolus mit seinen Winden (pp. 94—95). Daneben tritt die anmutige Flora auf (p. 87), im Herbst Pomona mit ihren Früchten (p. 93), Juno mit ihrer Regen kündenden Botin (p. 106), Neptun mit den Flüssen (p. 106).

Dadurch das Peletier alles Unpassende, alles dem geistigen und physischen Milieu der Gegenwart allein Zukommende in seltenem Feingefühl verbannt, daß er unter der Sage eine so scharfe Auslese hält und sich nur an einen alten Schriftsteller, an Vergil anschließt, kommt er instinktiv dem Wesen der antiken Vorstellungen entgegen und macht in seinen Versen den Pulsschlag

[1]) Vergl. seinen Art poëtique, p. 41: La premiere e plus dine vertu du Poéme et la Clarte . . . .

der antiken Welt fühlen. Damit aber nimmt er eine Sonderstellung ein, sowohl gegenüber der Marotschen Schule als gegenüber der Ronsards und seiner Folger.

In Du Bellays Oden vom Jahre 1549 kommt die antike Mythologie als schöner Stoff höchstens nebenher in Betracht, in ein paar Einzelbildern, wie der Szene aus dem Zuge des Bacchus, die den betrunkenen Silen auf einem Esel reitend darstellt I, 7, Z. 17:

Maint Satyre lascif
Riant soustient à peine
Sur un asne tardif
Le chancelant Silene

und wenn er, wie Horaz (c. 4, 7, 5), Nymphen und Grazien im Mondschein tanzen läßt: I, 8, Z. 21.

In Ronsards Oden von 1550 ist es ähnlich: Das Interesse am Stoff ist von Anfang an vorhanden. Ronsard erfreut sich

De voir les Silvains nus
Et les peres cornus
Pendre au haut d'un rocher (II, p. 404).

Er sieht mit einem Freund an schattigem Ufer sitzend

Quatre nymphes qui viennent (II, p. 407).

Die Gottheiten werden als persönliche Natursymbole gebraucht, II, p. 405:

. . . quand Phebus aux cieux
Vient le jour allumer,
Ou quand dedans la mer
Ses chevaux il abreuve.

Mit der wachsenden Kenntnis der Sage kommt besonders die Lust an mit sinnlicher Ausführlichkeit dargestellten mythologischen Geschichten dazu, s. p. 43. Zur Veranschaulichung dieser Art der Vorführung sei eine Stelle aus dem „Raub des Kephalos“ hier zitiert: Die Rosen streuend vor dem Sonnenwagen schreitende Aurora blickte auf Amors Betreiben hinab zu Kephalos, der in maßlosem Schmerz über den Tod der Gattin verharrte. Ronsard fährt fort, II, p. 264:

L'Aurore, au dueil de sa plainte,
Mal saine perd sa couleur,
Et toute se sent estrainte
Des lacs de mesme douleur.
Par une nouvelle porte,
En elle le dard vainqueur
Entra d'une telle sorte
Qu'il se fit roy de son coeur.
Ses mouelles sont ja pleines
D'un appetit desreiglé,
Et nourrit au fond des veines
Un feu d'amour aveuglé;

Ja le ciel elle desprise,
Et plus d'aimer n'a souci
De Tithon la barbe grise,
Ne les blancs cheveux aussi.
Cephale, qui luy retourne
En l'ame pour l'offenser,
An plus haut sommet sejourne
De son malade penser,
Et dedans l'ame blessée
La fiévre luy entretient
Ores chaude, ores glacée,
Selon que l'accez la tient.
En vain elle dissimule
Ne sentir le mal qui croist,
Car la flame qui la brusle
Claire au visage apparoist;
Au pourpre que honte allume
Par rayons dedans son teint,
On void qu'outre sa coustume
Son coeur est pris et atteint.
Si tost par la nuict venue
Les cieux se sont obscurcis,
Qu'el se couche à terre nue
Sans abaisser les sourcis;
Car l'amour qui l'éguillonne
Ne souffre que le dormir
En proye à ses yeux se donne;
Elle ne fait que gemir,
Et, bien que de loin absente
De l'absent Cephale soit,
Comme s'elle estoit presente,
En son esprit l'apperçoit;
Ores prompte en ceci pense,
Et ores pense en cela;
Sa trop constante inconstance
Ondoye deçà et là.
Mais quand le paresseux voile
De la nuict quitte les cieux,
Et que nulle et nulle estoile
Plus ne se monstre à nos yeux,
Elle fuit eschevelée
Portant bas le front et l'oeil,
Et par bois et par valée
Lasche la bride à son dueil.

2. Wesen der Mythologie und das Verständnis der Dichter für sie.

Aber Ronsard und Du Bellay sind zu sehr Kinder ihrer Zeit, um der Mythologie da, wo sie sie aus Interesse an der Schönheit dieses Stoffes einführen, ihren antik-heidnischen Charakter

zu belassen. Antik ist sie nur wo sie als stilistisches Element im engen Anschluß an die Vorbilder herübergenommen wurde also wo sie es ungewollt ist. Wo die beiden Dichter die mythischen Gestalten in ihre Vorstellungswelt aufnehmen und sich zu eigen machen, da bildet ihre Phantasie deren Charakter um und modernisiert sie, z. B. beschreibt Ronsard die oben (p. 65) erwähnten Nymphen näher:

A qui tant bien aviennent
Leurs corsets simplement
Et leurs cheveux qui tiennent
A un noeud seulement

Er wendet sich an „seine Musen“:

Muses aux yeux noirs, mes pucelles,
Mes Muses, dont les estincelles
Ardent mon nom par l'univers.

Man zieht die Gottheiten zu sich heran, überträgt sie in die Gegenwart; die die äußere Natur belebenden werden in die französische Landschaft versetzt: In den reichen Gefilden des Vendomois unterrichten die Musen den jungen Ronsard (II, p. 247); Phöbus badet sein blondes Haar im Loir (II, p 387); im Wald von Gastine jagt Diana (II, p. 160); an der Quelle Bellerie tanzen im Mondschein die Satyrn mit „der Nymphe“ (II, p. 208).[1]) In Du Bellays Ode Les louanges d'Anjou heißt es: In Anjou rastete Ceres auf der Suche nach der Tochter, Bacchus goß seinen Wein über das Land aus, der Flußgott der Loire tritt über das Ufer heraus um seine Nymphen gegen die verfolgenden Satyrn in Schutz zu nehmen.

Die Mythologie kann also als antike nicht auf das Vorstellungsleben einwirken. Die Zeit ist noch nicht reif, um Empfindungen durch die Idealwelt der griechisch-römischen Göttersage ausdrücken zu können. Die Mythologie, die der Dichter in seine Phantasie aufnimmt, ist eine moderne, eine unter Benutzung der alten neugeschaffene. Es ist eine ganz ähnliche, ja dieselbe wie in der Vorrenaissance: Schon von dieser waren die Gottheiten auf französische Erde versetzt worden: An Lemaires Grab kommen in der Nacht

Siluan, Pan et les Demydieux
Des bois prochains, et circonuoisins lieux,
Et auec eux, les Fees et Nymphettes
Tout alentour faisans ioyeuses festes (III, p. 12).

Bei Marot besuchen die Fische

au plus profond et bas
Loyre leur Dieu, qui prenoit ses esbatz
Dedans son creux, avec ses soeurs et filles,
Dames des eaux, les nayades gentilles,

[1]) Vgl. bes. II, p. 156, auch II, pp. 148, 247, 251, 426, 432, 433.

oder dieser ersucht die Nymphen von Savoyen, ihren Bergen und Fichten den Rücken zu kehren und nach Frankreich zu kommen (II, p. 267). Wenn Ronsard und Du Bellay die Grazien dem Gefolge der Venus zuteilen (Ronsard II, p. 245: La chaste Cyprienne ... Avec ses Graces), so folgen sie Marot (I, p. 24; II, p. 82) und Lemaire (I, pp. 207, 226, 241, 245, 248, 255; III, pp. 43, 114). Ronsard spricht vom cabinet saint der Musen (II, p. 434) wie Lemaire I, p. 217 vom cabinet des sainctes Muses sacres. Wie man in der Vorrenaissance einen Tempel der Venus, der Minerva, Cupidos, Mars' usw. kannte, so weiß Du Bellay von einem solchen der Grazien: II, 2, 13ff. Er nennt noch Merkur neben Phöbus als Gott der dichterischen Inspiration, II, 10, 50:

Si tu m'eusses, facond Mercure
Voulu estre un peu favorable,
Et toi Phebus, ...

wie Marot I, p. 167: Car Apollon, ne Clyo, ne Mercure Ne m'ont ... Er schiebt den Sagen ihnen fremde Tendenzen unter, z. B. I, 5 führt er, um zwei Damen zu sagen, daß Liebesbeziehungen zu höher stehenden Personen zu vermeiden seien, das Beispiel der Europa, Leda, Danae, Alkmene, Kallisto und Io an, nicht beachtend, daß diese in der Sage nicht nach hoher Verbindung strebten, sondern unwissentlich der List Jupiters zum Opfer fielen. So hatte Marot den Sinn der mythologischen Erzählungen forciert und zu seinen Zwecken, meist in den Vergleichen, gedreht und verzerrt: Es heißt II, p. 108:

Arriere donc, royne Panthasilée
Maintenant est ta gloire anichilée
Car devant Troye allas pour guerroyer
Marie vient pour guerre fouldroyer.

Die Absicht der Penthesilea war nicht der Krieg um des Krieges willen, sondern sie kam Priamus zu helfen. Ein warmes Leben in des Dichters Seele haben besonders die Gottheiten der Dichtkunst. Diese tragen auch im höchsten Grad den Charakter, den ihnen die Vorrenaissance gegeben hatte: Für Ronsard und Du Bellay ist die Muse vornehmlich die Personifikation der individuellen poetischen Begabung. Dies war wohl schon bei den römischen Dichtern der augusteïschen Zeit gelegentlich einmal der Fall, Hor. carm. 4, 9, 6:

Pindaricae
Ceaeque et Alcaei minaces
Stesichorique graves Camenae;

aber bei den französischen Odendichtern tritt dieser Fall sehr oft ein, genau wie bei Clément Marot. Ronsard stellt die grave et

heroique Muse René Macé's seiner basse et pauvre veine gegenüber (II, p. 408). II, p. 418 sagt er: Toute Muse pour tragedie N'est hardie. Er spricht von der gelehrten Muse Macrins (II, p. 429), von der leuchtenden Boujus (II, p. 107), Du Bellay von der den Grazien befreundeten Heroëts (II, Ode 13), von der so gerühmten Boujus (II, 1), von der in des Königs Gunst stehenden Carles' (II, 12). Vor allem hängen die beiden an „ihrer" Muse: Du Bellay nennt seine Muse petite (II, 2, 35), encor jeune et tendre Qui met ses ailes au vent (II, 1), humble et petite (II, 1, 14); Ronsard redet zu der seinen II, p. 419: Ma petite lyrique Muse . . So hatte Marot von seiner Muse foible (I, p. 204), trop basse (II, p. 161) gesprochen. Ronsard und Du Bellay gebrauchen auch, wie die Vorrenaissance, Namen von Gottheiten metonymisch: Venus für die sinnliche Liebe, Bacchus für den Wein, Pallas für die Weisheit, Mars für den Krieg usw.: „Studieren" heißt bei Ronsard adorer Pallas (II, p. 456), wie Marot I, p. 256 gesagt hatte: Tu aymes trop Pallas; bei Ronsard heißt es II, p. 448 le taureau qui se rue Lourdement aux jeux de Venus, wie bei Marot I, p. 223 on se fonde Trop sus Venus et sus les vins. Das gelbende Haar der Ceres wird abgeschnitten (II, p. 416), l'esté mesnager moissonne Le sein de Ceres devestu (II, p. 208) usw.

Daneben treten noch die mythologischen Schöpfungen des Mittelalters auf. Wir finden bei Ronsard Stellen wie II, p. 423 tu devanceras la fuite Du temps empenné jour et nuit Qui avec luy traine et conduit Le long silence pour sa suite. Er führt die mittelalterliche „Mort" ein, die Chimère inconstante (II, p. 137), (vgl. Marot: o perverse Chimere [II, p. 249], la Chimere vile [II, p. 258]), die dame Nature (II, p. 226) und die vieille ignorance (II, pp. 462, 465, 135), gegen deren Truppe der Kampf schon eröffnet war (Marot I, p. 59 und 68).

Der Standpunkt der jungen Odendichter gegenüber der Mythologie war, wie es natürlich ist und wie auch einzelne ihrer Äußerungen beweisen, zunächst der der Vorrenaissance (s. o. p. 54—57): Ronsard nennt Margarete, des Königs Schwester, eine Nymphe (II, p. 50), Bacchus „jenen grand prince thebain Dont la main Print les Indes, der aber von lockeren Sitten war" (II, p. 196). Saturn liegt in Italien begraben (II, p. 246). In einer Ode an Charles de Pisselen reflektiert er:

> Les livres seuls ont de la terre
> Jupiter aux cieux envoyé . . . (II, p. 451)

Du Bellay spricht von „ce muet Apollon, ses faux oracles" und seinen „flesches rebouchées" (Deff. et Ill. Concl.). Diese ihre Auffassung, daß nämlich die Götterlehre Fiktion der Dichter und

die Heldensage entstellte Geschichte sei, wurde zunächst durch die Bekanntschaft mit den alten Dichtern nicht beeinflußt. Vielmehr bestärkte die Behandlung der Mythologie, die Ronsard bei Pindar antraf, ihn darin noch. Der Thebaner erklärt selbst: Daß, obwohl Odysseus an Heldenkraft dem Ajax nachstehe, sein Ruhm den dieses überstrahle, sei das Werk Homers des Dichters (N. 7, 20). Er vermengt die Danae- und Alkmenesage, wenn er Zeus als Goldregen der Alkmene beiwohnen läßt (I. 6, 5—7). Er läßt, O. 8, 30ff., an der Erbauung Trojas durch Apoll und Poseidon den Aeakus, den Heros von Ägina, teilnehmen, was Ronsard als Pindars Erfindung, die Ägineten zu loben, auffassen mußte. Die Strafe des Tantalus in der Unterwelt, nach der gewöhnlichen aus Homer (Od. 11, 582) bekannten Darstellung gesteigerter Hunger und Durst, ist bei Pindar ein über dem Haupte hängender Felsblock, der herabzurollen droht (I. 7, 10—11). Pindar wendet sich gegen die „entstellenden" Darstellungen anderer Dichter: Die geläufige des Mythus von Tantalus, wonach dieser seinen Sohn Pelops schlachtete und den Göttern vorsetzte, Rhea oder Hermes aber auf Zeus' Befehl die Glieder wieder vereinigte und den Knaben unverstümmelt, bis auf die Schulter, welche Demeter verzehrt hatte und daher durch eine elfenbeinerne ersetzt wurde, aus dem Schicksalskessel hervorzog, ist bei Pindar, O. 1, 38ff., eine allegorisch ausdeutende: Klotho als Amme habe Pelops aus dem Bad gehoben, die Elfenbeinschulter sei die Weiße der Haut, und der als Speise für die Götter bestimmte Knabe wird der Liebling eines Gottes und durch diesen geraubt. Letzteres mußte Ronsard als eine nach dem Raub des Ganymed analoge Erfindung Pindars ansehen. Überdies weist Pindars Götterhimmel eine ganze Reihe abstrakter Gestalten auf wie Theia, Chronos, Hesychia, Alatheia.

Damit, daß Ronsard glaubt, es in all dem Pindar gleichtun zu können, zeigt er am deutlichsten, daß sein Verständnis für die Mythologie das der Vorrenaissance ist. So tadelt er Mythen als schlecht erfunden, II, p. 257:

A grand tort Virgile nomme
Frere de la mort le somme

So erfindet er Mythen oder vielmehr, er paßt antike den Verhältnissen der Gegenwart an,[1]) um sie wie Pindar einschalten

[1]) anfangs selbst mit Beibehaltung der Einzelausführung, vgl. z. B. II, p. 44:

jadis sur le rivage
Apollon Florence aima
Lorsque jeune elle s'arma
Pour combattre un loup souvage

zu können (s. o. 35), z. B. überträgt er auf Florenz, was Pindar von Kyrene erzählt, nämlich daß eine Nymphe, eines Königs Tochter, die einsam umherschweifte, einst von Apollo entführt wurde, der sich mit ihr vermählte und eine Stadt nach ihr hieß (II, p. 44, cf. P. 9, 4ff.). Er stellt nach der Pallas Geburt aus Zeus' Haupt (O. 7, 35ff.) die der Margarete aus dem Franz' I. dar, II, p. 48f. (vgl. noch II, pp. 432 und 157).

C. Die Mythologie in der Ode von 1550 ab.

Die ruhige Entwicklung der Vorstellungen unter der Einwirkung der griechisch-römischen Mythologie (s. Einleitung) wird wie wir sahen (p. 67—69), durch die Ode nicht völlig unterbrochen. Nur eine Störung, ein Stocken tritt ein, dann geht sie wieder weiter: Der Dichter stellt sein Denken und Wollen in mythologischem Gewand dar, wobei die Sagenfiguren, sehr ähnlich wie in der Vorrenaissance, als Symbole und Personifikationen aufgefaßt werden. So schreibt Ronsard, um die Geschichte der Dichtung und den Beginn einer neuen Blüte der schönen Wissenschaften darzustellen, die Ode an Michel de l'Hospital — die Geschichte der Musen und die Rückkehr der in den Himmel entflohenen unter der Führung des Kanzlers. Um dem König Lob

---

L'art de filer ny l'ouvrage
Ne pleurent à la pucelle
Ny le lit mignard; mais elle
Devant le jour s'éveillant,
Cherchoit des loups le repaire,
Pour les boeufs d'Arne son pere
Sans repos se travaillant
Le Dieu qui du ciel la vit
Si valeureuse et si belle,
Entre ses bras la ravit . . .

mit P. 9, 4:

στεφάνωμα Κυράνας·
τὰν . . . Λατοΐδας
ἅρπασ', ἔνεγκέ τε . . .
17 *ὁ δὲ τὰν εὐώλενον*
Φρέψατο παῖδα Κυράναν· ἃ μὲν οὔθ' ἱστῶν παλιμβάμους
ἐφίλησεν ὁδούς,
οὔτε δείπνων οἰκοριᾶν μεθ' ἑταιρᾶν τέρψιας,
ἀλλ' ἀκόντεσσίν τε χαλκέοις
φασγάνῳ τε μαρναμένα κεράιζεν ἀγρίους
Θῆρας, ἦ πολλάν τε καὶ ἡσύχιον
βουσὶν εἰρήναν παρέχοισα πατρῴαις, τὸν δὲ σύγκοιτον γλυκὺν
παῦρον ἐπὶ γλεφάροις
ὕπνον ἀναλίσκοισα ῥέποντα πρὸς ἀῶ.

zu spenden und die Inhaltsangabe seiner künftigen Franciade einzuleiten, stellt er Krieg und Frieden — Mars und die Pax in ihrem Wirken gegenüber (II, p. 25f.).

Das mythologische Gewand aber hat jetzt ein wirklich antikes Aussehen, also äußerlich hat sich die antike Mythologie durchgesetzt — die Gestalten werden ihrer traditionellen Charakterrolle entsprechend gebraucht: Ronsard war schon vor Abschluß seiner „vier ersten Bücher Oden" von der Ansicht abgekommen, daß jeder Dichter die Freiheit habe, Sage nach Belieben zu erfinden oder zu ändern. Er hatte eingesehen, daß die alten Autoren sich an die Überlieferung halten, z. B. daß Vergil wenn er den Schlaf den Bruder des Todes nennt (An. 6, 278), nicht frei erfindet, sondern Geläufiges wiedergibt: Die Stelle A grand tort Virgile nomme Frere de la mort le somme ändert Ronsard in A grand tort Homere . . . . Daher schließt er sich nun immer an existierende Darstellungen an, sich nur für die Ausführung im einzelnen Spielraum gönnend. So hatte er schon im Ravissement de Cephale (II, p. 260) und der Defloration de Lede (II, p. 226) getan. Du Bellay folgt ihm mit der in die Ode an Herbary des Essars beispielsweise eingeschalteten detaillierenden Wiedergabe des Ehebruchs der Venus mit Mars (cf. Ov. ars amat. 2, 361). In Ronsards Ode an Michel de l'Hospital geht die Szene über die Tätigkeit der Parzen und des temps (II, p. 91) aus von Pindar O. 10, 52—55. In der Schilderung der Musen, ihrer Geburt usw. (II, p. 75f.) und in der des Weltgebäudes (II, p. 75—76) schließt er sich Hesiods Theogonie (36ff. und 721ff.) an. In der des Kampfes der Riesen mit den Göttern hält sich der mit den römischen Dichtern der Kaiserzeit vertraute und mit den griechischen der hellenistischen Periode bekannte Dichter an die spätere vermengende Darstellung, besonders an Horaz (c. 3, 4, 51ff.) und Ovid (Met. 1, 183ff.): Titano- und Gigantomachie ist ihm ein und dieselbe, in welche auch der Kampf mit Typhöus einbezogen wird. Alle diese Gegner der Unsterblichen (Geans oder Titans) sind hunderthändig. Aus dem Titanenkampf der Theogonie Hesiods (631ff.) und dem Gigantenkampf bei Pindar (N. 1, 67f.; P. 8, 16ff.) entnimmt er Einzelheiten, die sich in jene spätere Gestalt der Sage einreihen ließen. Er will sich demnach an die allgemeinst anerkannte Form der Mythe halten (ohne zwischen älterer und späterer Fassung zu unterscheiden) und Extravaganzen einzelner Dichter vermeiden: Die Hesiodische (th. 617—819), wonach die Hekatoncheiren Kottos, Gyges und Briareos auf seiten der Götter gegen die Aufrührer kämpften, erschien Ronsard als ein Akt dichterischer Willkür.

Auch bei Kallimachos ist ja Briareos ein „Gigant", der unter den Ätna versetzt wird (hymn. in Del. 141ff.); Vergil (An. 10, 565f.) läßt ihn gegen Jupiter kämpfen.

Was in Ronsards früheren Oden gegen die Tradition verstößt, sucht er nun auszumerzen: Statt la mare de tristesse sagt er le fleuve de tristesse (II, p. 210), die Grazien werden der Venus entzogen: II, p. 245 La chaste Cyprienne . . . Avec ses Graces vienne > Ave les Graces vienne; sie gehen der Funktion als Gottheiten der Dichtkunst, die sie sich bei Pindar angemaßt hatten, verlustig: II, p. 104 moy . . Dont la Grace enfle les sons > Dont la Muse enfle les sons. Mythologische Bildungen wie: France . . grosse d'Apollon, enfante des fils . . (II, p. 216) verschwinden.

Mit der Pietät gegenüber den Mythen tritt auch eine Änderung der Auffassung Ronsards von der antiken Mythologie ein. In der im April 1550 veröffentlichten Ode de la Paix ist Jupiter gleich Gott. Die mythologischen Gestalten treten daneben gleichsam als Personifikationen seiner Eigenschaften auf, II, p. 25:

Le sainct monarque qui dispense
Tout en tous (duquel la sourci
En se clinant pour faire sine
Jusqu'au fond croulle la racine
De la terre et du ciel aussi)
Fit seoir la Paix à son costé
Dedans un throne d'excellence,
Et dans un autre il a bouté
L'horrible Dieu de violence:
De l'un les grands princes il oingt
De l'autre il les picque et les poingt . . .

Ronsard ist auf dem Wege zu der Auffassung, die Mythologie sei nur ein anderes äußeres Gewand derselben ewigen Wahrheit. Er spricht sie später dahin aus: Car les Muses, Apollon, Mercure, Pallas et autres telles Deïtez ne nous representent autre chose que les puissances de Dieu, auquel les premiers hommes avoient donné plusieurs noms pour les divers effects de son incomprehensible Majesté (Abrégé de l'Art poétique VII, p. 319).

Schluß.

Mythologie und Christentum.

Die mythologischen Gestalten hatten seit der Vorrenaissance, seit man über sie reflektierte, als Vorstellungen der Gebildeten langsam an Bedeutung verloren. Sie wurden mehr und mehr als Spiel poetischer Phantasie, als willkürliche Personifikationen von Begriffen perzipiert. Sie können so den Bewohnern des christlichen Himmels keine Konkurrenz mehr machen: Sie lösen sich aus der Stellung, die sie dort angewiesen erhalten hatten, los. Bei Clément Marot fanden wir die letzten Spuren (s. p. 53—54 oben).

Wie aus dem über das Wesen der Mythologie und das Verständnis der Dichter für sie Gesagten hervorgeht, ist dieses auch der Stand in der Ode, trotz des dagegen sprechenden Scheines. Nur ein paar der ersten Oden Ronsards machen eine Ausnahme. In diesen stellt sich der Dichter, vielleicht in einer momentanen Reaktion, im Ärger über das Mißlingen seines Unternehmens, Christliches mit antiker Kunst darzustellen, einmal als Heide und bringt Apollo, dem lockenhaarigen Gott, auf dessen Altar sein Haar dar als Dankopfer dafür, daß dieser ihm von Kindheit an seine Gunst habe zuteil werden lassen (II, p. 413); im Sturm des Lebens, sagt er, flehe man zu den am Himmel leuchtenden Zwillingen, die das Unwetter besänftigen werden (II, p. 400).

In den übrigen Oden handelt es sich für die jungen Dichter nur darum, den schönen Stoff und den Kunststil der Alten zu übertragen. Wenn Du Bellay sagt: qu'il n'y ait vers où n'apparoisse quelque vestige de rare et authentique erudition oder je t'adverty user souvent de la figure antonomasie . . . comme le Pere foudroyant, pour Jupiter: le Dieu deux fois né, pour Bacchus: la Vierge chasseresse pour Diane, so fordert er nicht auf, ins Innere der Antike einzudringen und ihren Geist zu erfassen. (Vgl. besonders das über die Mythologie als Element des Stils Gesagte.) Die antike Stilkunst konnte man voll und ganz nur wiedergeben, indem man sich eng an die Vorbilder anschloß und mit der Göttersage auch den heidnischen Kult übernahm. So

entstehen äußerlich heidnische Oden.[1]) Man apostrophiert die Gottheiten, wie die Alten. Du Bellay stellt sich von Bacchischer Begeisterung ergriffen (II, 7). Ronsard sagt, den Einzug in Paris des aus siegreichem Feldzug heimkehrenden Königs schildernd:

Les feux de joye icy et là s'allument
Et jusqu'au ciel les autels des dieux fument.

Die Dichter aber bleiben dabei im innern Herzen Christen. Dies geht aus dem oben über ihre Auffassung von der Mythologie Festgestellten hervor. Es erhellt daraus, daß Ronsard daneben christliche Oden dichtet, wie die zweite des dritten Buches: Hymne à Saint Gervais et Protais (V, p. 267). Vor allem wird es deutlich aus dem Verhalten der Dichter nach dem Erscheinen der ersten Odenausgabe Ronsards: Du Bellay weist die Vorwürfe des Heidentums scharf zurück (II, p. 54) und kehrt in christlichen Hymnen seine Weltanschauung heraus (II, pp. 141, 146) Ebenso zerstört Ronsard alle Zweifel an seinem Christentum, indem er offen ausspricht: Der Glaube an die Dichterfabeln sei Aberglaube; wenn Orpheus die Lieder der drei gelehrten Engländerinnen hörte,

Son luc payen il fendroit
Et disciple se rendroit
Dessous leur chanson chrestienne
. . . . .
Car luy enflé de vains mots
Devisoit à l'aventure
Ou des membres du Chaos
Ou du sein de la Nature
Mais ces vierges chantent mieux
Le vray manouvrier des cieux
Nostre demeure eternelle
Et ceux qui vivent en elle (II, p. 309 f).

Er macht einen energischen Versuch, einen christlichen Stoff mit der antiken Sagenwelt entnommenen Zügen zu schmücken: Christus thront über den Wolken, wie Jupiter

Jesus Christ . . .
Perçoit l'antre d'une nue
A l'escart pour voir ça bas
La fin de ces deux combas (zw. Esprit und Chair)
Ayant ferme souvenance
D'une fatale ordonance
Que l'ame au ciel monteroit
Par une nouvelle porte
Lors son ange il appela
Qui front a front des vents vole
Nageant par l'air ça et là
Où le soufle sa parole

[1]) Du Bellay legt sich übrigens gerade in bezug auf das Kultische eine Reserve auf, indem er religiöse Festgedichte und Gebete an die Schutzgottheiten des Staates nicht nachahmt.

Dieser Bote Christi hat eine unleugbare Ähnlichkeit mit dem antiken Götterboten:

L'ange adonques s'est lié
Pour mieux haster sa carriere
A l'un et à l'autre pié
L'une et l'autre talonniere,
Dont il est porté souvent
Egal aux souspirs du vent,
Quand sa roideur vagabonde
L'avalle outre l'air bien loing
Puis sa perruque divine
Coifa d'une capeline
Entant sa verge en son poing
De celle il est defermant
L'oeil de l'homme qui sommeille;
De celle il est endormant
Les yeux de l'homme qui veille
De celle en l'air soustenu
Noua tant qu'il fust venu
Se percher sur la montagne
Qui fend la France et l'Espagne (cf. Verg. Än. IV, 239 ff.).

Du Bellay verteidigt die Verwendung der Mythologie in dem Gedicht La Lyre Chrestienne (II, p. 137 f.):

Si nous voulons emmieller
Nos chansons de fleurs poëtiques,
Qui nous gardera de mesler
Telles douceurs en nos cantiques
Convertissant à nos pratiques
Les biens trop longtemps occupez
Par les faux possesseurs antiques
Qui sur nous les ont usurpez . .,

denn auch

Salomon n'estima pas vice
De mendier l'or estranger.

Ronsard bringt endlich die Mythologie mit dem Christentum völlig in Einklang, wenn er jene als ein System allegorischer Figuren auffaßt, die die verschiedenen Eigenschaften des einen Gottes versinnlichen.

Literatur.

1. Ausgaben.[1])

*Clement Marot, Oeuvres complètes p. P. Jannet, P. t. I—III, 1873; t. IV, 1868.
— Oeuvres p. Lenglet Dufresnoy, 6 Bde., La Haye 1731.
— Oeuvres p. G. Guiffrey, t. II, 1875; t. III, 1881.
Mellin de Saint-Gelais, Oeuvres poétiques p. Antoine de Harsy, Lyon 1574.
Jean Lemaire de Belges, Oeuvres p. I. Stecher. 4 Bde. Louvain 1882—92.
Le Roman de la Rose p. Guillaume de Lorris et Jean de Meung p. Francisque Michel. 2 Bde. P. 1864.
Maurice Scève, Délie obiect de plus haulte vertu. 1544.
Art poetique François p. Thomas Sibilet. P. 1548.
Jacques Peletier du Mans, Oeuvres poétiques p. d'après l'éd. origin. de 1547 p. L. Séché avec une notice biogr., un commentaire et des notes p. P. Laumonier. P. 1904.
L'art poëtique de Jaques Peletier du Mans. Lyon 1555.
*Joachim du Bellay, Oeuvres complètes p. L. Séché. P. t. I, 1893; t. II, 1907.[2]) (Diese Ausgabe ist voll der abenteuerlichsten Druckfehler (Platon statt Pluton, Rien statt Bien usw.), die bis zum Fehlen von Worten und ganzen Versen gehen.)
— Oeuvres françoises p. Marty-Laveaux. 2 Bde. P. 1866 und 1867.
— La défense et Illustration p. L. Séché. P. 1905.
*Pierre de Ronsard, Oeuvres complètes p. Prosper Blanchemain. 8 Bde. P. 1857—67.
— Oeuvres complètes p. Marty-Laveaux. 6 Bde. P. 1887—93.
— Les quatre premiers livres des odes de Pierre de Ronsard Vandomois. P. 1555.
— Les oeuvres. Rev. et augm.; et ill. de commentaires p. J. Galland. P. 1623.
Francesco Petrarca, il Canzoniere p. Scartazzini. Leipzig 1883.
Joannis Secundi . . opera Lugduni Batavorum 1619.
Oeuvres de Virgile p. C. Benoist: Bucoliques et Géorgiques. P. 1876.
Pindari carmina prolegomenis et commentariis instructa ed. W. Christ. Lips. 1896.
Pindarus' Werke, Urschrift, Übersetzung usw. ed. Fr. Thiersch. 2 Bde. Leipzig 1820.
Pindars Siegeslieder erklärt v. Mezger. Leipzig 1880.
Hesiodi carmina ed. A. Rzach. Lips. 1908.
Callimachi hymni et epigrammata, ed. Willamowitz-Moellendorff. Berolini 1882.
Kallimachos Hymnen übersetzt v. Conrad Schwenck. Bonn 1821.

---

[1]) Wo mehrere Ausgaben angeführt sind, wurde nach der mit * bezeichneten zitiert, bei Ronsard unter steter Heranziehung der von Laumonier gegebenen Varianten der editiones principes.

[2]) Die Oden von 1549 wurden nach Band und Nummer zitiert, die hierin mit der Marty-Laveauxschen Ausgabe übereinstimmen.

Homeri . . Ilias per Laurentium Vallen in latinum sermonem traducta 1497.
Schulausgaben und Übersetzungen antiker Schriftsteller.

2. Abhandlungen.

Barat, E., Le style poétique et la révolution romantique. P. 1904.
Bauer, C., Die Elegien Pierre de Ronsarts. Diss., Leipz. 1907.
Becker, Ph. Aug., Jean Lemaire, der erste humanistische Dichter Frankreichs. Straßburg 1893.
Bourciez, E., Les moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II. P. 1886.
Brunetière, L'évolution des genres t. I.
Brunot, Ferd., La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes. P. 1891.
Büscher, La versification de Ronsard. Progr. Weimar 1867.
Chamard, H., La date et l'auteur du Quintil Horatian in Rev. d'hist. litt. 1898, p. 54ff.
— L'invention de l'ode et le différend de Ronsard et de Du Bellay in Rev. d'hist. litt. 1899, p. 21ff.
— Joachim Du Bellay, Thèse française. Lille 1900.
Egger, E., L'hellénisme en France. Paris 1869.
Fehsé, H., Estienne Jodelles Lyrik. Diss., Oppeln 1880.
Gandar, Eug., Ronsard considéré comme imitateur d'Homere et de Pindare. Metz 1854.
Guy, H., Les sources françaises de Ronsard in Rev. d'hist. litt. 1902.
Hartwig. H., Ronsard-Studien I. Diss., Greifswald 1901.
Hoehn, P., Beiträge zur Auslegung Horazischer Oden. Progr. Weimar 1894.
Langlois, E., Origines et sources du roman de la rose, Thèse française. P. 1890.
Laumonier, P., Chronologie et variantes des poésies de P. de Ronsart in Rev. d'hist. litt. IX (1902), p. 29—87; X (1903), p. 63—90, 256—275; XI (1904), p. 436—466; XII (1905), p. 233—256.
— L'art poétique de Jacques Peletier in Rev. de la Renaissance t. I. P. 1901.
— La jeunesse de Pierre de Ronsart in Rev. de la Ren. 1901 und 1902.
— Luigi Alamanni, son influence sur la Pléjade française in Rev. de la Ren. t. IV, 1903, p. 258ff.
Marty-Laveaux, Etudes de la langue française.
Nagel, H., Die Werke Jean Antoine de Baïfs in Herrigs Archiv Bd. LX und LXI, 1878.
Perdrizet, P., Ronsard et la réforme. P. 1902.
Piéri, M., Pétrarque et Ronsard ou l'influence de Pétrarque sur la Pléjade française. P. 1895.
Rosenbauer, A., Die poetischen Theorien der Plejade. Münchn. Beitr. 1895.
Scheffler, W., Essai sur Ronsard et sa réforme littéraire. Diss., Dresde 1873.
Séché, L., Vie de Joachim Du Bellay in Rev. de la Ren. t. I. P. 1901.
Spitzer, Zu den stilist. Kunstmitteln des Horaz in Serta Harteliana. Wien 1896.
Vianey, J., Le modèle de Ronsard dans l'ode pindarique in Rev. des langues romanes 1900, p. 433f.
Voigt, G., Die Wiederbelebung des klassischen Altertums. Berl. 1859.
Wagner, A., Clément Marots Verhältnis zur Antike. Diss., Leipz. 1906.
Weidinger, A., Die Schäferlyrik der französ. Vorrenaissance. Diss., München 1839.
Kritiken und Rezensionen in Zeitschriften.

3. Lexika, Literaturgeschichten usw.

W. H. Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie A bis Pasich (5 Halbbde.). Leipzig 1884—1902.
Pauly-Wissowa, Realencyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft A bis Eutychos (11 Halbbde.). Stuttgart 1894—1907.
A. Pauly, Realencyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft E bis Z, Bd. 3—6. Stuttgart 1844—1852.
Preller-Robert, Griechische Mythologie.
S. F. W. Hoffmanns Bibliograph. Lexicon der gesammten Litteratur der Griechen, 3 Teile, Leipzig 1838–1845
und weitere geläufige Nachschlagewerke.
Mellerio, Lexique de Ronsard. Paris 1895.
M. Schanz, Gesch. der röm. Litt., München 1899—1905, in Iwan Müllers Handbuch der klass. Altertumswissensch. VIII.
W. Christ, Gesch. der griech. Lit., München 1905, ebenda VII. Dasselbe, München 1908.
A. Birch-Hirschfeld, Gesch. der franz. Litt. seit Anfang des 16. Jahrh. Bd. I. Stuttgart 1889.
H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Litt. Leipz. und Wien 1900.
A. Gaspary, Gesch. d. italien. Lit. Bd. II. Berlin 1888.
B. Wiese und E. Pèrcopo, Gesch. d. italien. Litt. Leipz. und Wien 1899.
Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la litt. française t. III und IV. P. 1897.
E. Faguet, Seizième siècle, études littéraires. P. 1898.
Gaston Paris, La littérature française au moyen âge. P. 1905.
Est. Pasquiers Recherches de la France in der Ausg. seiner Werke von 1723, Amsterdam.
Goujet, Bibliothèque française, t. III.

Vita.

Ich, Hans Georg Buschner, evang.-luth. Konfession, wurde in Reichenbach i. Vogtl. am 11. September 1883 geboren. Nachdem ich 4 Jahre in der einfachen Volksschule zu Geilsdorf i. Vogtl. den ersten Unterricht erhalten hatte, besuchte ich seit Ostern 1894 die Realschule zu Plauen, an deren Ausgestaltung zum Realgymnasium ich Teil hatte. Mit dem Reifezeugnis verließ ich sie, um mich an den Universitäten Tübingen, Grenoble und Leipzig dem Studium der neueren Sprachen zu widmen. In Tübingen hörte ich Vorlesungen bei den Herren Professoren Franz, Spitta, Voretzsch und beteiligte mich an den seminaristischen Übungen der Herren Franz und Pfau; in Grenoble folgte ich den cours und conférences der Herren Besson, de Crozals, Dumesnil, Hauvette, Morillot, Miß Jameson, auch nahm ich an den von der Association de commerce et de l'industrie veranstalteten Abendkursen regelmäßig teil. In Leipzig zähle ich zu meinen Lehrern die Herren Professoren und Dozenten v. Bahder, Barth, Birch-Hirschfeld, Blondeaux, Brugmann, Cohen, Davies, Deutschbein, Gregory, Heinze, Hirt, Holz, Kittel, Kirn, Köster, Lange, Settegast, Sievers, Stumme, Volkelt, Weigand, Westlake, Windscheidt, Wülker, Wundt. Ich war mehrere Semester ordentliches Mitglied des romanischen und des englischen Seminars und Teilnehmer an den Übungen der Herren Professoren Hartmann, Hirt, Holz, Köster, Sievers.

Allen meinen hochverehrten Lehrern spreche ich meinen tiefgefühlten Dank aus, besonders zu Dank verpflichtet bin ich Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Birch-Hirschfeld, der mir seinen Rat stets in der liebenswürdigsten Weise zur Verfügung stellte.